

61.00-4/126-8

Министерство культуры Российской Федерации

Российский институт культурологии

На правах рукописи

Кибовский Александр Владимирович

Историко-предметный метод атрибуции произведений портретной живописи России XVIII – 1-й половины XIX вв.

Специальность 24.00.03 – «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов»

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата исторических наук

Научный руководитель –

доктор культурологии

Э.А.Шулепова

Научный консультант –

кандидат исторических наук

В.М.Безотосный

Москва – 2000

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Историко-предметный метод атрибуции произведений искусства: история развития в России и современное состояние.....	18
Глава 2. Влияние развития внешних атрибутов русского общества на портретное искусство XVIII – 1-й половины XIX вв.	68
2.1. 1701 – 1761 гг.	71
2.2. 1762 – 1796 гг.	91
2.3. 1796 – 1801 гг.	124
2.4. 1801 – 1815 гг.	132
2.5. 1815 – 1825 гг.	152
2.6. 1825 – 1860 гг.	158
2.7. После 1860 г.	173
Заключение	190
Библиографический список использованной литературы	195
Приложение 1. Список литературы по историко-предметному методу атрибуции портретов	206
Приложение 2. Список лиц, чьи портреты были атрибутированы на основе историко-предметного метода	213

ВВЕДЕНИЕ

Портретная живопись России XVIII – 1-й половины XIX вв. является важнейшей составляющей отечественного искусства. В настоящее время Музейный фонд Российской Федерации, его государственная и негосударственная части¹, а также антикварный рынок испытывают все большую потребность в квалифицированной атрибуции портретов (от лат. *attributio* – приписывание). Под этим термином понимается выявление основных признаков, определяющих название, материал, размеры, технику изготовления, авторство, хронологию, географию и историю создания и бытования произведения. В ходе атрибуции устанавливается его связь с историческими событиями или лицами, расшифровываются надписи и другие знаки, изучается степень сохранности и описываются повреждения. Все это позволяет выявить ценность памятника искусства, определить его культурное и историческое значение².

Принципы и правила атрибуционной работы остаются актуальными вопросами современной науки. Они постоянно находятся в центре внимания музейных специалистов, историков, искусствоведов реставраторов. Эти вопросы вплотную связаны с анализом и развитием источниковой базы, поскольку лишь атрибуция на основе научно обоснованных источников позволяет получить аргументированные результаты и может считаться достоверной. В этой связи, говоря об атрибуции портретов, необходимо рассмотреть портрет с точки зрения источников, позволяющих провести его экспертизу и исследование.

Главной составляющей портрета является изображение, созданное художником в результате практической реализации

творческого замысла. Культурная и историческая эпоха, современная заказчику и автору портрета, оказывает непосредственное влияние на творческий замысел, а его реализация осуществляется с помощью приемов, индивидуальность которых обуславливает технические характеристики произведения. Все эти факторы отражены в портрете, который может служить одним из источников по ним. В свою очередь другие источники по указанным вопросам могут дополнить представления о конкретном портрете и помочь его атрибуции. Общие закономерности и принципы анализа источников позволяют говорить о существовании трех основных методов атрибуции портретов. Каждый из них имеет специфические правила и особенности, расширяющие в результате применения круг знаний о произведении.

В настоящее время активно применяются два метода атрибуции портретов: стилистический и технико-технологический. Стилистическое исследование является наиболее древним способом экспертизы произведений. В его основе лежит комплексное изучение источников, раскрывающих особенности, характерные для художественного мировоззрения в ту или иную историческую эпоху, а внутри эпохи — для каждого конкретного живописца. Обычно стилистическая экспертиза движется от общего к частному, то есть, начиная с определения стиля, школы, направления, к уточнению времени и обстоятельств создания портрета и личности художника. Это исследование базируется на сравнительном анализе стилистических признаков произведения с аналогичными общими данными, полученными в результате изучения творчества многих отдельных мастеров. Сопоставляя разные источники, специалист делает выводы о подлинности портрета, его авторстве, датировке и пр.

С самого начала стилистическая атрибуция кроме изучения художественных признаков, связанных с колоритом, композицией, владением и индивидуальностью живописных приемов, включала в себя анализ технических параметров произведения. Исследование таких дополнительных источников, заложенных в портрете, как кракелюр, фактура мазка, состояние и особенности живописной основы, оригинальность подписи и ее одновременность красочному слою, являлось гармоничной частью экспертизы, влияя на общее стилистическое заключение. Во многом это объяснялось взаимодействием атрибуционных поисков и реставрации.

Начиная с 1920-х гг. достижения в области техники позволили проводить экспертизу на недоступном ранее уровне и отчасти пересмотреть сложившиеся стереотипы. Эти достижения настолько расширили группу технических источников, что их использование постепенно оформилось к 1970 – 1980-м гг. в самостоятельный вид атрибуционной работы. Появление различных видов рентгенографических установок, ультрафиолетовых и инфракрасных излучателей, спектрографов, микроскопов со специальными насадками для исследования и фотофиксации живописи в определенных лучах спектра, других сложнейших приборов привело к специализации искусствоведов по таким ранее далеким от культуры дисциплинам как УФ- и ИК-излучение, рентген, макрофотография, химанализ и пр. Частью экспертизы стало привлечение данных дендрологии, узких, но существенных сфер ботаники, зоологии и иных, как бы непрофильных для искусствоведения, дисциплин. Изучая техническую основу произведения и сопоставляя полученные данные с имеющимися, специалисты уже только по этим признакам могут составить обоснованное заключение о подлинности, датировке, авторстве

портрета. «На смену реставрации, основывающейся на зыбких принципах индивидуального вкуса и консервативного опыта, пришла новая, научно обоснованная система»³.

Стилистическая и технико-технологическая атрибуции, используя весь накопленный банк данных, успешно применяются сегодня на практике. Меж тем существует третье самостоятельное направление атрибуционных поисков, которое не только позволяет дополнить выводы первых двух, но во многих случаях служит наиболее точным способом уточнения датировок, определения сюжетов, подтверждения авторства и определения лиц, изображенных на портретах. Это направление основывается на изучении портрета в контексте современной ему культурной и исторической эпохи и его интерпретации с помощью источников о самых разных аспектах прошлого, влиявших на творческий замысел художника, отношения заказчика и автора произведения.

Большинство художников-портретистов XVIII – 1-й половины XIX вв. придерживались достаточно четкой социальной трактовки персонажей. Взглянув на портреты, мы увидим вполне конкретных сановников и офицеров, купцов и чиновников, светских дам и провинциальных мещанок в окружении характеризующих их атрибутов. Зная и понимая сложную систему мундиров, орденов, медалей, знаков власти, модных платьев и роскошных уборов, показанных на портрете, исследователь может с помощью источников о них определить произведение, точно атрибутировать которое не в силах подчас даже стилистическая и технико-технологическая экспертизы. В центре внимания оказывается знание разнообразных сторон материальной культуры прошлого. Обычно подобные вопросы относятся к компетенции вспомогательных исторических дисциплин.

Умение применить эти дисциплины на практике, подготовить с их помощью обоснованные выводы о портрете оформляется в самостоятельный вид атрибуционного исследования.

В 1983 г. сотрудник Государственного Русского музея Б.А.Косолапов предложил называть подобный принцип атрибуционной работы историко-предметным методом. «Под историко-предметным методом изучения произведений искусства, — писал Б.А.Косолапов, — подразумевается способ использования сведений из некоторых областей истории материальной культуры (главным образом о партикулярной и регламентированной одежде, орденах, геральдике и т.п.) в совокупности с данными биографического, генеалогического и исторического характера»⁴. Развитие и совершенствование историко-предметного метода атрибуции является актуальной задачей современного музееведения, исторической науки и искусствознания.

Историко-предметный метод атрибуции применительно к портретам XVIII – 1-й половины XIX вв. стал главным объектом предлагаемого исследования. Этот метод основывается, прежде всего, на семантическом изучении внешних деталей, показанных на портрете. Всякое общество, а кастовое в особенности, сохраняя относительную самостоятельность индивидуума, четко определяет наглядными и демонстративными знаками его место в структуре коллектива — принадлежность социальной группе, служебной категории и пр. Внешние атрибуты настолько важны для общества, что часто приобретают самостоятельную ценность. «Вещи властно диктуют жесты, стиль поведения и в конечном итоге психологическую установку своим обладателям»⁵, — эта универсальная мысль Ю.М.Лотмана находит подтверждение во многих произведениях литературы и искусства. Оноре де Бальзак в «Комедиантах неведомо

для себя» устами шляпника Виталья успешно доказывал тезис «Шляпа – это весь человек»: «Он взял в руки широкополую шляпу с низкой тульей. – Вот шляпа, которую в свое время носил выдающийся критик Клод Виньон, человек независимый, изрядный кутила... Затем он поладил с правительством, его назначили профессором, библиотекарем; сейчас он пишет только в «Деба», его сделали докладчиком Государственного совета, он получает шестнадцать тысяч жалованья и четыре тысячи зарабатывает в газете; у него орден... Отлично! Вот его новая шляпа! – И Виталь показал шляпу, формой и изгибами приличествующую человеку вполне благонамеренному»⁶.

В зависимости от того, как меняется человек, меняется его шляпа, одежда, предметы обихода. Эволюция общества и внешней символики глубоко взаимосвязаны. Внешние атрибуты приобретают важность вместе с заложенным в них знаковым смыслом, почитаются обществом в соответствии с ним и быстро теряют привлекательность с утратой внутренней значимости. «Теперь многие даже и не поймут, что такое красные каблуки (*les talons rouge*), – сокрушалась в середине XIX в. помещица Е.П.Янькова, – Не все ли равно, что красные, что черные, – это одна только мода. Может быть, кто и не зная нашивал красные каблуки, но, конечно, не таковы были Юсупов, Куракин и подобные им. Они понимали значение и потому-то и продолжали вопреки моде одеваться и обуваться по-своему. Красные каблуки означали знатное происхождение... Это очень смешное доказательство знатности переняли [у французов] и мы, и хотя сперва над этим посмеивались и критиковали, однако эту моду полюбили и у нас, в особенности знатные царедворцы, разве им можно не отличаться от простого люда?»⁷.

Мемуары Яньковой наглядно показывают, что внимание общества к внешним деталям основывается прежде всего на их внутреннем смысле, а не на утилитарном назначении. Главной целью является понимание через вещь личности владельца, его роли и места в коллективе. Эту особенность общественного внимания к символике и атрибутам хорошо подметил Н.В.Гоголь: «Есть множество таких людей, которые, встретившись с вами, непременно посмотрят на сапоги ваши, и если вы пройдете, они оборотятся назад, чтобы посмотреть на ваши фалды. Я до сих пор не могу понять, отчего это бывает. Сначала я думал, что они сапожники, но, однако же, ничуть не бывало: ...большую частью все порядочные люди»⁸. Конечно, Гоголь иронизирует в этом отрывке, но само явление замечено и сформулировано им очень верно.

При всем многообразии внешних знаков XVIII – 1-й половины XIX вв. они в силу своего внутреннего смысла подчинялись определенным правилам, знание которых являлось условием полноценного существования человека в коллективе. «В старые времена личности не позволялось быть столь свободной и откровенной, – писал в 1897 г. В.О.Ключевский, – Лицо тонуло в обществе, в сословии, корпорации, семье, должно было своим видом и обстановкой выражать и поддерживать не свои личные чувства, вкусы, взгляды и стремления, а задачи и интересы занимаемого им общественного или государственного положения. Над личными вкусами и понятиями, даже над личными доблестями царили общеобразовательное приличие, общепризнанный обычай»⁹. Такое доминирующее влияние диктовало заказчикам и авторам портретов специфические условия и требования. Следуя им, художники на портретах обязательно фиксировали сопутствующие персонажам внешние знаки. Более того, живописцы

часто не только фиксировали систему наглядных атрибутов, но и заставляли ее работать в пользу общего замысла произведения.

Например, хорошо известна картина В.В.Пукирева «Неравный брак»¹⁰. Ее замысел направлен против социальной коллизии, обличавшейся еще в XVIII в. А.Н.Радищевым: «А ты, голубушка моя, пятнадцатилетняя девушка, ты еще непорочна, может быть; но на лбу твоём я вижу, что кровь твоя вся отравлена. Блаженной памяти твой батюшка из докторских рук не выхаживал, а государыня матушка твоя, направляя тебя на свой благочестивый путь, нашла тебе женишка, заслуженного старика генерала, и спешит тебя выдать замуж для того только, чтобы не сделать с тобой визита воспитательному дому»¹¹.

В основу сюжета картины положено реальное событие. За год до ее создания состоялось обручение молодой девушки С.Н.Рыбниковой с коммерции советником А.А.Карзинкиным – потомственным почетным гражданином, учредителем и членом правления Товарищества Ярославской Большой мануфактуры, выборным московского купечества. Пукирев узнал об этом обручении от своего друга С.М.Варенцова. По рассказу последнего, он и Рыбникова любили друг друга, «но родители предпочли выдать ее замуж за Андрея Александровича Корзинкина, хотя не такого красивого, но очень богатого и хорошего человека»¹². Карзинкин, известный также как видный благотворитель, был старше Рыбниковой на 13 лет. Но это не помешало венчанию, состоявшемуся в церкви Трех святителей на Кулишках. Варенцову же выпало быть шафером на этой свадьбе.

Переосмыслив трагедию друга, Пукирев создал острую социальную картину. Художник точно выбрал элементы, с помощью которых решается задача характеристики центральных образов. Молодая невеста погружена в тягостные мысли. Ее не занимает

происходящая церемония, а выражение лица и фигуры демонстрирует вынужденную покорность тяжелой доле. Дисгармония скорбного вида девушки с праздничным белым подвенечным платьем, символизирующим невинность, усиливает впечатление трагичности происходящего.

Напротив того, старый жених весьма доволен свадьбой. Образ 37-летнего А.А.Карзинкина – человека достойного и уважаемого – совершенно не подходил к замыслу картины. Поэтому художник трансформировал его в дряхлого старца. Как свидетельствует подпись на эскизе, хранящемся в Государственной Третьяковской галерее, внешность жениха была написана с князя П.И.Цицианова. «Стремясь передать возможно выразительнее отрицательные свойства героя, – отмечает искусствовед Р.И.Власова, – Пукирев превращает его из фабриканта в штатского генерала-чиновника. Так и веет от этого человека чем-то казенным, сухим, чопорным. Как резки и неприятны глубокие морщины его длинного, черствого, дряхлого лица! Особенно неподвижным и застылым кажется оно, зажатое тугим и жестким воротником. На шее жениха орденский крест Владимира II степени, а на груди сияет соответствовавшая этому ордену звезда. Он преисполнен сознания собственной значительности. Видя слезы невесты, он даже и головы не повернул в ее сторону и, скосив лишь глаза, шепотом высказывает ей свою досаду»¹³.

Следует пояснить, что орден Св. Владимира 2-й степени выбран художником не случайно. Именно он позволяет Р.И.Власовой и другим искусствоведам справедливо утверждать, что жених – высокопоставленный статский чиновник. Этот орден получали государственные служащие Российской империи, чье положение было не ниже IV класса «Табели о рангах» (генерал-майор, контр-адмирал,

действительный статский советник). Конечно, можно было бы предположить, что старый жених – преисполненный достоинств боевой генерал или адмирал. Как писал А.С.Пушкин:

Не только первый пух ланит,
 Да русы кудри молодые,
 Порой и старца строгий вид,
 Рубцы чела, власы седые
 В воображенье красоты
 Влагают страстные мечты¹⁴.

Но Пукирев не оставляет шанса для такой трактовки сюжета. Во 2-й половине XIX в. орденские знаки Св. Владимира за боевые заслуги вручались с изображением скрещенных мечей. У жениха же мечи на звезде отсутствуют. Поэтому для зрителей, разбирающихся в тонкостях наградной системы, а именно к таковым принадлежали современники Пукирева, становится ясным, что изображен статский чиновник, многолетней службой добившийся успеха. Вместе с безжалостной внешней характеристикой эта деталь формирует совершенно определенное представление о персонаже.

Однако, если следовать дальше этой схеме, в интересах Пукирева было бы изобразить жениха не в партикулярном фраке, а в статском мундире. Например, украшенный золотым шитьем придворный мундир еще более бы дисгармонировал с белым платьем невесты и подчеркнул бы идею социального неравенства брака. Кроме того, мундир перекликался бы с золотой ризой священника, угодливо скрепляющего богопротивный союз. В отказе Пукирева от столь наглядных параллелей также можно разглядеть глубинный знаковый смысл.

Ко 2-й половине XIX в. все гражданские ведомства России имели свою форму одежды. И конечно Пукирев мог одеть перезрелого жениха

в один из многочисленных статских мундиров. Но тогда бы его картина в мнении публики, хорошо знавшей правила ношения формы, оказалась направленной против вполне определенного ведомства. Кроме того, что это повлекло бы нарекания со стороны властей, это причинило бы вред замыслу. Общий социальный вопрос превратился бы для современников в острый политический шарж и выпад против влиятельных лиц. В каждом ведомстве чиновников генеральского ранга было немного. И любой из них мог увидеть в картине намек на собственную персону.

Видимо поэтому Пукирев, точно указав орденскими знаками высокое положение жениха, оставил его ведомственную принадлежность нейтральной. Одев старика в модный фрак, он сохранил идейную целостность картины, а кроме того мелкими деталями костюма подчеркнул старания жениха примолодиться. При взгляде на его белоснежный галстук с щегольским бантом невольно вспоминается Грушницкий из «Героя нашего времени», собирающийся на бал: «...огромный платок, навернутый на высочайший подгалстушник, которого щетина поддерживала его подбородок, высывался на полвершка из-за воротника; ему показалось мало: он вытащил его кверху до ушей...»¹⁵. Но то, что вызывает добрую иронию по отношению к офицеру, которому «на вид можно дать двадцать пять лет, хотя ему едва ли двадцать один год»¹⁶, кажется неуместным и карикатурным на старце, источенном летами.

Из-за высокого галстука жениха лихо торчат углы воротничка рубашки – тоже своеобразная вещь моде. Дело в том, что при мундире запрещалось выставлять концы воротника из-за галстука. Например, 4 января 1816 г. лично Александр I, «заметив адъютанта генерал-майора Тучкова 2-го Старооскольского пехотного полка подпоручика Антибу,

что у него из галстука высунуты концы рубашки, Высочайше повелеть соизволил подтвердить, чтобы г.г. офицеры отнюдь такового отступления от формы не делали»¹⁷. Уже через три дня, 7 января 1816 г., императорское повеление, «чтобы никто из военных чинов не осмеливался выставлять из галстука воротник рубашки или манишки», было объявлено всей армии приказом Начальника Главного Штаба¹⁸. И в более поздние времена это требование оставалось в силе. Выставлять воротнички при мундире осмеливались лишь самые дерзкие офицеры-модники. Зато при гражданском фраке белоснежные углы воротничка надолго стали признаком модной элегантности и хорошего тона. Вот и престарелый жених, готовясь к свадьбе, большое внимание уделил костюму, пытаясь скрыть свою дряхлость модными внешними деталями.

Как видно из проведенного исследования, изучение внешних знаков позволяет более глубоко проникнуть в замысел художника, лучше понять общий смысл картины и в результате точнее атрибутировать ее. В свою очередь само произведение, в особенности портрет, на котором запечатлены такие знаки, может служить источником по истории развития внешних атрибутов¹⁹. Анализ и использование этого взаимного влияния находится в компетенции историко-предметного метода, принципиально отличающегося по группе источников и приемам исследования от стилистического и технико-технологического методов экспертизы.

Однако вплоть до настоящего времени историко-предметный метод атрибуции не имеет официального признания в качестве самостоятельного направления исследовательской работы в области искусства. Во многом это объясняется отсутствием теоретического обоснования и историографического обзора, без которых невозможно

говорить о методе как о сформировавшемся научном явлении. Тем не менее большие успехи, уже достигнутые при практическом использовании метода, настоятельно требуют его окончательного утверждения, систематизации приемов и навыков и уточнения перспектив. Эта необходимость определила цель и задачи предлагаемого исследования.

Главной целью настоящей работы является обоснование историко-предметного метода в качестве самостоятельного направления атрибуционной работы, имеющего свою теоретическую основу, группу источников, специфические требования и правила применения. В этой связи должны быть решены следующие задачи:

- необходимо показать историю развития историко-предметного метода атрибуции произведений искусства в России с учетом общих социально-политических преобразований, влиявших на всю отечественную науку;

- для теоретической апробации и заложения главных основ практического использования метода нужно охарактеризовать влияние развития внешних атрибутов русского общества на портретное искусство XVIII – 1-й половины XIX вв.

Решение этих задач, предлагаемое в настоящей работе, позволит обосновать историко-предметный метод атрибуции, определить его место и роль среди других методов изучения русских портретов, а также обозначить перспективы и ведущие направления его применения. Специальное обращение к данным вопросам делается фактически впервые. Этим во многом характеризуется научная новизна исследования, его теоретическая и практическая значимость.

Междисциплинарный характер исследования потребовал провести систематизацию специальной исторической и

искусствоведческой литературы по заявленной теме, проанализировать изобразительные памятники и весь накопленный опыт применения к ним историко-предметного метода атрибуции. Для определения влияния развития внешних атрибутов на портретное искусство России XVIII – 1-й половины XIX вв. были привлечены многочисленные мемуарные источники, раскрывающие социо-культурные процессы, законодательные документы, оказавшие влияние на общественную и художественную жизнь России, а также проанализировано большое число портретов.

В итоге основным для данного исследования стал системный подход, позволивший впервые представить общую картину развития историко-предметного метода атрибуции в России, определить его наиболее видных деятелей, показать их успехи и отметить неточности. В предлагаемой работе подведены итоги более чем векового использования метода и обозначены ведущие направления его практического применения.

При подробном изучении вопроса о влиянии развития внешних атрибутов на портретное искусство XVIII – 1-й половины XIX вв., портрет показан как источник, почти всегда включающий информацию о внешних атрибутах российского общества и государства. Тем самым обосновывается возможность применения источников из области вспомогательных исторических дисциплин, прежде всего по униформологии, фалеристике и геральдике, для атрибуции портретов.

В результате исследования историко-предметный метод показан как самостоятельное научное направление атрибуции, применение которого должно стать обязательным при изучении произведений портретной живописи России XVIII – 1-й половины XIX вв.

*Введение***ПРИМЕЧАНИЯ**

- ¹ Понятие о Музейном фонде Российской Федерации, его государственной и негосударственной частях, дается в соответствии с Федеральным законом от 26 мая 1996 г. № 54-ФЗ «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации», а также «Положением о Музейном фонде Российской Федерации» (утверждено постановлением Правительства Российской Федерации от 12 февраля 1998 г. № 179).
- ² Понятие атрибуции дается на основе издания: Музейные термины. Терминологические проблемы музееведения. М., 1986. С. 43.
- ³ Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. Развитие принципов и методов. М.: Художник РСФСР, 1989. С. 117.
- ⁴ Косолапов Б.А. Некоторые примеры использования историко-предметного метода при исследовании портретов. // Государственный Эрмитаж. Геральдика. Материалы и исследования. Сборник научных трудов. Л., 1983. С. 91.
- ⁵ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 11.
- ⁶ Бальзак О. де. Собрание сочинений. В 10-ти т. Человеческая комедия. Т. 5: Этюды о нравах; Сцены парижской жизни. М.: Худож. лит., 1983. С. 486-487.
- ⁷ Благово Д.Д. Рассказы бабушки из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д.Благово. Л.: Наука, 1989. С. 166.
- ⁸ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. Т. 3. Л.: Изд-во АН СССР, 1938. С. 13.
- ⁹ Ключевский В.О. Сочинения в девяти томах. Т. IX. М.: Мысль, 1990. С. 111.
- ¹⁰ В.В.Пукирев. Неравный брак. 1862. Х., м. 173 х 136,5. Государственная Третьяковская галерея (далее – ГТГ). Инв. № 350.
- ¹¹ Радищев А.Н. Сочинения. М.: Худож. лит., 1988. С. 146. По плану, утвержденному Екатериной II в 1763 г., в специально учрежденные воспитательные дома принимали для обучения «подкидышей и бесприютных детей», а также детей обедневших дворян.
- ¹² Варенцов Н.А. Слышанное. Виденное. Передуманное. Пережитое. // Наше Наследие. 1997. № 43-44. С.80.
- ¹³ Замечательные полотна... С. 202.
- ¹⁴ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. Т. 5. Л.: Изд-во АН СССР, 1948. С. 21-22.
- ¹⁵ Лермонтов М.Ю. Сочинения в 4-х томах. Т. 4. М.: Правда, 1986. С. 292.
- ¹⁶ Там же. С. 256.
- ¹⁷ Российский государственный военно-исторический архив (далее – РГВИА). Ф. 2583. Оп. 2. Д. 3. Л. 4 об.
- ¹⁸ Полное Собрание Законов Российской Империи с 1649 года (далее – ПСЗ). Собрание I. Т. XXXIII. Спб., 1833. С. 431. № 26063.
- ¹⁹ Летин С.А. Опыт использования живописных портретов XVIII в. для реконструкции неизвестных типов русского военного костюма. // Государственный Эрмитаж. Страницы истории русской художественной культуры. Сборник научных трудов. Спб., 1997. С. 117-126.

Глава 1.

ИСТОРИКО-ПРЕДМЕТНЫЙ МЕТОД АТРИБУЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА: ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ В РОССИИ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

Начало формирования историко-предметного метода атрибуции в России относится к последней четверти XIX в. и связано с активным изучением в это время портретной живописи XVIII – 1-й половины XIX вв. Новые принципы государственного и политического устройства, заложенные в 1860-х гг., позволили подвести первые итоги отечественного искусства указанного периода и беспристрастно взглянуть на многие достижения предыдущих лет. При этом русский портрет оказался едва ли не главным жанром по художественной ценности и самобытности. После Всемирной выставки 1862 г. В.В.Стасов (1824 – 1906) записал: «...лучшее, что произведено прежними периодами нашего искусства, это портреты. Здесь мы доказали и свое постижение реальных форм, и понимание характеров, и живую способность к красотам краски»¹.

Научный интерес к русским портретам требовал в первую очередь выявить, систематизировать и собрать сведения о них. Эта работа стала главной на протяжении 2-й половины XIX – начала XX вв. для Д.А.Ровинского, Н.Н.Врангеля, А.В.Морозова, великого князя Николая Михайловича, В.Я.Адарюкова, Н.А.Обольянинова и других ценителей портретного искусства России. Разыскивая произведения в частных собраниях, покупая их для музеев и коллекций, устраивая выставки,

публикуя портреты в иллюстрированных словарях, каталогах и журналах, они сформировали иконографическую базу, определившую при последующем изучении направления, стили и лучших живописцев.

Одновременно с широкой деятельностью по спасению портретов, сохранившихся в частных собраниях, их введению в научный оборот, определению авторов и художественных школ начинается более тщательное изучение выявленных памятников. Среди разных способов экспертизы постепенно возникает историко-предметный метод атрибуции произведений искусства. Первые, к сожалению не всегда удачные опыты его применения относятся уже к 1880-м гг.

В 1881 г. журнал «Русская старина» опубликовал гравюрный портрет М.И.Голенищева-Кутузова, выполненный академиком Л.А.Серяковым по живописному оригиналу из собрания правнука полководца Ф.К.Опочинина². В примечании к портрету говорилось: «Снимок с подлинника, списанного с него (Кутузова. – А.К.) еще в цвете лет, в бытность его в обер-офицерском чине... Мундир белый с серебристыми эполетами и пуговицами и темно-желтыми отворотами. Такого рода форма в царствование Екатерины II была присвоена инженерному ведомству, может быть, даже и которому-нибудь из полков, в которых состоял будущий фельдмаршал еще в самом начале своего военного поприща – до получения им ордена св. Георгия 4-й степени»³. Последнее утверждение основывалось на мнении историка Н.К.Шильдера, считавшего, что «орден Георгия 4-й степени Кутузов увидел на груди своей только по потере одного глаза. На портрете же, с которого исполнена гравюра «Русской Старины», художник, написавший портрет с Кутузова до потери им глаза, пририсовал потом уже орден Георгия 4-й степени»⁴. Соответственно, сам портрет был датирован 1774 г., что и было указано в подписи к нему⁵.

Насколько атрибуция журнала «Русская старина» и Н.К.Шильдера оказалась верной, характеризует комментарий, опубликованный в 1995 г. специалистами Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи Ю.Н.Гуляевым и В.Т.Соглаевым: «В примечании редакции говорится, что снимок сделан с подлинника, «списанного с него... в обер-офицерском чине». Однако на портрете отчетливо виден широкий галун по бортам камзола, что соответствовало в то время штаб-офицерскому чину, т.е. воинскому званию майора или подполковника. Второе замечание, вернее уточнение, относится к форме одежды. При ее описании («мундир белый с серебристыми эполетами и пуговицами и желтыми отворотами») утверждается, что такая форма была присвоена инженерному ведомству или которому-нибудь из полков, в которых состоял будущий фельдмаршал...

В ходе исследования формы одежды... выявлено, что форма одежды М.И.Голенищева-Кутузова не соответствует форме одежды ни офицеров «инженерного ведомства» периода 1764 – 1786 гг., ни офицеров пехотных полков и Московского легиона с 1764 по 1777 год.

В то же время проведенным исследованием установлено, что кафтан и камзол на портрете П.Ротари совпадают с описанием формы одежды штаб-офицера Луганского пикинерного полка*.

Таким образом, на портрете, опубликованном в журнале «Русская старина», М.И.Голенищев-Кутузов изображен в мундире подполковника Луганского пикинерного полка. Учитывая сроки его назначения в этот полк и производства в полковники, можно указать точно время написания портрета: апрель – июнь 1777 года.

* Ю.Н.Гуляев и В.Т.Соглаев считали, что оригинал портрета М.И.Кутузова был исполнен Пьетро Ротари (1707 – 1762), хотя знаменитый художник умер за 15 лет до того, как Кутузов поступил в Луганский пикинерный полк.

Что же касается заявления Н.К.Шильдера о том, что «орден Георгия 4-й степени Кутузов увидел на груди своей только по потере одного глаза», то после уточнения сроков написания портрета художником П.Ротари этот вопрос сам собой снимается.

Однако следует еще раз особо подчеркнуть, что в результате ранения в 1774 году Голенищев-Кутузов глаз не потерял, а его лишь «несколько искосило». Этот вывод подтверждается и результатами медицинского заключения по поводу ранений М.И.Кутузова, опубликованного в сборнике материалов научной конференции, посвященной 180-летию со дня кончины полководца»⁶.

Приведенный пример ясно показывает, что исследователи 1880-х гг., занимавшиеся портретом Кутузова, имели самые скромные познания в вопросах вспомогательных исторических дисциплин, в частности о форменной одежде. Незнание ими этой источниковой базы сделало применение историко-предметного метода малоэффективным. Но, как гласит русская пословица: «Первый блин – комом». Следующий опыт атрибуции оказался более удачным.

В 1880 г. в Москве прошла Пушкинская выставка. В ее иллюстрированном каталоге с подписью «Абрам Петрович Ганнибал» был опубликован портрет генерала XVIII в. Этот портрет был приобретен в свое время директором Московского архива Министерства иностранных дел князем М.А.Оболенским (1805 – 1873) у торговца-антиквара Юни за 10 рублей. На обороте картины имелась надпись: «Аннибал, генерал-аншеф, на 92-м году от рождения». Оболенский передал портрет в архив вместе с другими произведениями из своего собрания без обозначения, кто именно на нем изображен. Впоследствии, при следующем директоре Ф.А.Бюлере, посетители архива «признали» в темнокожем военном генерал-аншефе Ивана Абрамовича Ганнибала.

С этой атрибуцией портрет хранился до 1880 г. На Пушкинской выставке он был переатрибутирован как изображение Абрама Петровича Ганнибала. Тем не менее в архиве его продолжали считать портретом Ивана Абрамовича. В любом случае «ганнибаловская» версия не вызывала сомнений из-за своеобразной внешности генерала: «Портрет изображает темнокожего, шоколадного цвета субъекта, пожилого, но не очень дряхлого, с черными, только на концах завивающимися волосами (если только это не парик?) и с лицом не негритянского типа, а сухим, овальным, с высоким лбом, средней толщины губами и прямым умеренно широким носом»⁷.

В 1899 г. Россия торжественно отмечала 100-летний юбилей со дня рождения А.С.Пушкина. Интерес к личности поэта обратил внимание многих исследователей на его окружение и родственные связи. Знаменитый антрополог Дмитрий Николаевич Анучин (1843 – 1923) опубликовал серию статей, пытаясь составить антропологический эскиз Пушкина. Среди прочих материалов он обратил внимание на портрет Абрама Ганнибала. И здесь его заинтересовала очень важная деталь: «Неразъясненным осталось, однако, то обстоятельство, что изображенный на портрете генерал представлен с Андреевской лентой, Андреевской и Георгиевской звездами и Георгиевским крестом на шее, тогда как относительно Абр. Петр. Ганнибала известно, что ему были пожалованы только звезды орденов св. Анны и Александра Невского, а Андреевской ленты ни он, ни сын его Иван Абрамович не имели»⁸.

Но сделав совершенно правильный посыл, Анучин не сумел развить его дальше. Этому помешало слабое знание им истории форменной одежды. Анучин не смог определить мундир артиллерийского генерала образца 1764 г., показанный на портрете, и решил, что «красный артиллерийский мундир изображенного лица, с

черным бархатным воротником и с золотым шитьем по бортам, соответствует не эпохе Екатерины II, а первой половине XVIII века»⁹. Общее заблуждение довершила «арапская» внешность генерала. В итоге антропологу пришлось предложить малоправдоподобную версию: «Во всяком случае несомненно, что это портрет не Ивана Абрамовича, а какого-то другого генерала первой половины XVIII века, и, судя по надписи на оборотной стороне (и по записи у кн. Оболенского), а также по темному цвету кожи изображенного лица, по всей вероятности – Абрама Петровича Ганнибала (так как другого генерал из «арапов» для той эпохи в России не известно). Остается только неразъясненным несоответствие в орденах, особенно присвоение Андреевской ленты, но, может быть, честолюбивый «арап», потомок владетельного князя и вместе с тем крестник-питомец Петра I, считал себя в праве присвоить себе, хотя бы на портрете, эту привилегию принцев крови, а, может быть, тут произошла просто ошибка со стороны живописца. Иное объяснение, во всяком случае, придумать трудно»¹⁰.

Даже для современников версия Анучина выглядела не слишком убедительной. В 1907 г. Б.Л.Модзалевский, изучая родословную А.С.Пушкина, опубликовал портрет со следующим комментарием: «Полной уверенности, что это действительно Абрам Петрович Ганнибал нет. Не исключена возможность, что это сын его Иван Абрамович. Наконец, возможно, что это ни тот, ни другой, в виду того, что помещенных на портрете орденов не было ни у Абрама Петровича, ни у Ивана Абрамовича»¹¹. Последнее предположение Модзалевского полностью подтвердилось уже в 1970 – 1980-х гг., когда было неоспоримо доказано, что на портрете изображен генерал-аншеф артиллерии И.И.Меллер-Закомельский¹².

Версия Анучина, при всей ее несостоятельности, показывает, что важность внешних атрибутов для дворянского общества XVIII – 1-й половины XIX вв. еще не была осознана исследователями. Определяя ленты и ордена на портрете, они не всегда понимали роль и значение этих деталей для изображенных лиц. Хорошо зная наградную суть внешних отличий, они не видели их сложного влечения в контекст дворянской культуры, современной произведению. Отсюда мнение Анучина о том, что Ганнибал мог присвоить себе орден Св. Андрея Первозванного – действие, недопустимое в то время не только существовавшими государственными законами, но прежде всего правилами, принятыми в обществе. Первые шаги по теоретическому осмыслению этих внутренних исторических процессов были сделаны профессором Московского университета и Духовной академии Василием Осиповичем Ключевским (1841 – 1911).

Важное место в развитии историко-предметного метода занимает лекция «О взгляде художника на обстановку и убор изображаемого им лица», прочитанная В.О.Ключевским весной 1897 г. в Училище живописи, ваяния и зодчества. Обращаясь к молодым художникам, Ключевский говорил: «...изображая современного человека, вы, разумеется, в указанных пределах общепризнаваемого обычая и приличия можете придумывать своему герою какую угодно обстановку, платье и прическу, лишь бы все это верно выражало его своеобразный характер, можете быть для него и портными и парикмахерами, только оставаясь художниками и психологами. Но в изображении стародавних людей художник обязан быть историком, окружать и убирать его, как тогда все себя окружали и убирали, хотя бы это окружение и этот убор и не согласовались с характером изображаемого лица»¹³.

Сама по себе эта мысль, конечно, не была новой. Еще в 1829 г. президент Академии художеств А.Н.Оленин (1763 – 1843) писал: «В нынешнем просвещенном веке истинные художники не только должны отличаться искусной отделкой своих произведений, но обязаны в них показывать основательные свои познания в истории и в обычаях народов»¹⁴. Для этой цели Оленин стремился к созданию при Академии «рюсткамеры или костюмной палаты, столь нужной для вящего успеха ее питомцев», а в 1832 г. опубликовал первую научную историю древнерусского костюма – «Опыт об одежде, оружии, нравах, обычаях и степени просвещения словян от времен Траяна и русских до нашествия татар»¹⁵.

Но Оленин и другие исследователи предметного мира главное внимание уделяли внешней стороне атрибутов: их облику, размерам, характеристикам. Ключевский же впервые заявил о том, что подобные детали несут в себе важный внутренний смысл. За ними скрывается система государственного и общественного устройства прошлого. Эта система оказывала прямое влияние на внешние атрибуты, которые при всем своем многообразии подчинялись определенным правилам: «В прежние времена положение обязывало и связывало, обстановка, как и самая физиономия человека, в значительной мере имела значение служебного мундира. Каждый ходил в приличном состоянии костюме, выступал присвоенной званию походкой, смотрел на людей штатным взглядом. Занимал человек властное положение в обществе – он должен был иметь властные жесты, говорить властные слова, глядеть повелительным взглядом, с утра до вечера не скидать с себя торжественного костюма, хотя бы все это было ему тяжело и противно. Родился князем Воротынским – поднимай голову выше и держи себя по-княжески, по-воротынски, а стал монахом – так и складывай

смирено руки на груди и береги глаза, опускай их долу, а не рассыпай по встречным и поперечным. Словом, назвался груздем, так полезай в кузов»¹⁶.

Подводя итоги лекции, Ключевский писал: «Теперь обстановка – есть характеристика личного настроения и положения человека, его средств и взгляда на свое отношение к обществу. Прежде она была выставкой его общественного положения, выражением не его взгляда на свое отношение к обществу, а взгляда общества на его общественное положение и значение. Ныне обставляет и держит себя, как сам себя понимает, а прежде – как его понимали другие, т.е. общество, в котором он жил»¹⁷. Следовательно, зная и понимая правила общества, через внешние атрибуты можно хорошо узнать и понять индивидуальность составлявших его личностей. Этот принцип является основополагающим для историко-предметного метода атрибуции.

Первые практические и теоретические опыты на рубеже XIX и XX вв. предопределили формирование в 1910-х гг. историко-предметного метода как самостоятельного направления атрибуционных исследований. Его основоположником в России можно считать военного историка Георгия Соломоновича Габаева (1877 – 1956). Как и многие военные историки того времени, Габаев являлся кадровым офицером. Окончив в 1895 г. Владимирский-Киевский кадетский корпус, он поступил в Николаевское инженерное училище. По завершении учебы в 1898 г. Габаев служил в Гренадерском саперном батальоне, а с 1900 г. – в лейб-гвардии Саперном батальоне. Несмотря на блестящую военную карьеру (последний чин к 1917 г. – полковник гвардии), истинным увлечением Габаева была история. В 1903 г. он закончил Петербургский археологический институт, а в 1907 г. стал одним из членов-учредителей Императорского русского военно-

исторического общества (ИРВИО). С 1909 г. Габаев являлся помощником редактора журнала общества, с 1910 г. членом совета ИРВИО, а с 1912 г. членом его редакционного комитета. Габаев известен как автор ряда справочных изданий по истории русских войск, а также ценных исследований об инженерных частях¹⁸.

Активно работая в ИРВИО, Габаев большое внимание уделял изучению внешней символики и атрибутов. Но здесь ему пришлось столкнуться с критическим мнением демократической общественности, видевшей в этом отголоски николаевского педантизма. «Мундирность может развиваться до степени «культа мундира», как было... у Павла I и его сыновей и преемников, особенно Николая I, – писал Габаев, – Мундирность может снижаться до минимума и превращать мундир в нечто одиозное для некоторых групп населения, как это было в России во второй половине XIX и в начале XX века до I империалистической войны, когда передовая интеллигенция и все революционно настроенные слои общества видели в носителях мундира и в самой армии нечто еще им враждебное.

От этого времени пошло и то отношение к изучению данных о мундире, т.е. внешнем виде войск и памятниках военной старины, которое привело к тому, что еще в 1914 году на страницах официального «Русского Инвалида» № 34 эта область изучения предварительно называлась «ремешками», а работавшие в ней «ремешковыми историками».

Изучать данные о военных памятниках истории материальной культуры Ассирии, Вавилона, Египта, Древней Греции и Рима считалось работой научной и почетной. Это была археология. Изучать же такие же данные менее, чем за 2 тысячелетия, а в особенности за

последние 2 столетия, считалось не научным, не серьезным, игрой в солдатики...

...в дореволюционной России с легкой руки Грибоедова и его бессмертного диалога: «Не мастерица я полки-то различать» – А форменные есть отлички: в мундирах выпушки, погончики, петлички» – интерес к мундиру считался свойственным только Скалозубам»¹⁹.

Несмотря на подобное отношение, Габаев практическими работами доказывал, что сведения об истории форменной одежды, знамен, полковых регалий могут оказать исследователям большую помощь, в том числе при изучении портретного искусства. Уже в 1911 г. он изложил свои взгляды в статье «О портретах императора Александра I, наиболее близких к эпохе Отечественной войны». Эта публикация стала первым опытом теоретического осмысления историко-предметного метода и примером критического анализа собранной к этому времени иконографической базы.

«До сих пор, при классификации портретов исторических деятелей, – писал Габаев, – очень мало внимания обращали на военно-иконографические данные. Между тем военная форма, благодаря точной регламентации, дает в руки лиц, занимающихся определением и датированием портретов, огромный материал и данные, часто разрешающие все сомнения. Не обратив внимания на этот вопрос, автор такого колоссального и краеугольного труда в области русской иконографии, как «Словарь русских гравированных портретов» – Ровинский допустил много неточностей в датировании портретов. Например, портреты великого князя Николая Павловича, затем императора Николая I-го работы Дау – редакции 1822, 1826 и 1832 гг., т.е. великокняжеский и царские смешаны между собою, а разобраться не трудно, если вспомнить, что на портрете редакции 1822 г. он

(великий князь) в конно-пионерной форме, а на портрете редакции 1826 г. (Государь) в генеральской форме, с 1832 г. – с усами. Знакомство с элементарными данными из области военной иконографии раскрыло бы многое и значительно упростило бы работы по общей иконографии»²⁰.

Широкие возможности такого взгляда на портреты Габаев показал на примере иконографии Александра I. В общих чертах этот опыт сводился к следующему: «...в 1911 г. для музея и выставки 1812 г. нужно было среди многочисленных портретов Александра I определить портрет, наиболее близкий к 1812 г. С 1810 по 1820 год утвержденным официальным портретом являлся писанный Волковым в 1810 г. Этого портрета было несколько вариантов: 1810 года – у воротника нижние скошенные края отстоят на 1 ½ вершка друг от друга, находясь над рядами пуговиц двубортного мундира. Ордена – только крестик Георгия IV степени и андреевская звезда и лента. Вариант 1815 г.: добавлены медаль за 1812 г., учрежденная в 1813 г., и прусский, австрийский, английский и шведский ордена за кампанию 1813 – 1814 гг., нижние края воротника мундира сходятся вплотную. Удалось найти в Петербурге экземпляр третьего редкого варианта – без медали 1812 г. и иностранных орденов как в 1810 г., но уже с застегнутым на крючок воротником, введенным в 1812 г. Это точно датировало написание портрета 1812 годом. Такой портрет и был послан в музей 1812 г.»²¹.

К сожалению, начало I Мировой войны не позволило Габаеву более широко обосновать и развить историко-предметный метод атрибуции. Вместе с гвардейскими саперами он отправился на фронт, где сражался до 1917 г. Последовавшие за войной революционные потрясения серьезно осложнили возможность атрибуционной работы, разрушив прежнюю систему бытования культурных ценностей. Часть из

них погибла в огне Гражданской войны или была вывезена за границу. Но в то же время государственный музейный фонд в ходе преобразований 1917 – 1920-х гг. получил множество портретов XVIII – 1-й половины XIX вв., реквизированных из частных собраний. Правда, далеко не всегда их передача на музейное хранение сопровождалась точным учетом. Портреты теряли имена, сведения, из чьей усадьбы или коллекции они поступили. Так сформировался основной массив «портретов неизвестных», вызывающий и по сей день атрибуционные споры.

Лишь с окончанием Гражданской войны началось изучение собранных портретов. Важная роль в этом принадлежала Г.С.Габаеву, который после 1917 г. посвятил себя научной деятельности и очень много сделал для формирования, сохранения и систематизации военных архивов России. Правда, в 1921 г. он, как бывший офицер, был арестован в связи с Кронштадтским мятежом. Но после освобождения Габаев снова вернулся к исторической работе и заведовал ленинградскими военными музеями. На этом посту он активно использовал свои знания форменной одежды, наград и знаков отличия XVIII – XIX вв., в том числе применительно к памятникам искусства.

В вопросах внешней символики Габаев являлся одним из немногих специалистов официальной науки и едва ли не единственным, кто проводил исследование портретов по изображенным на них мундирам и орденам. Успешные результаты позволили Габаеву развить высказанное им еще в 1911 г. мнение о самостоятельном значении историко-предметного метода атрибуции: «Вполне вероятно, что «мундироведение» не у всех встретит признание, как научная дисциплина и область изучения, но, не вступая в дискуссию об этом, можно указать, что изучение истории военного мундира дает широкие

возможности к определению и датировке музейных предметов, портретов, картин и гравюр военного содержания. Так, с 1921 по 1926 г. для военно-музейных фондов и для некоторых других музеев и фондов Ленинграда была произведена не одна сотня экспертиз, позволивших определить дату и войсковую часть, иногда даже изображенную личность... Думается, что и приведенных примеров достаточно, чтобы видеть, что изучение истории мундира благодаря строгой регламентации последнего дает возможность определений и экспертиз предельной точности, как мало какая из других отраслей истории материальной культуры. Едва ли следует допускать окончательно заглухнуть этой малораспространенной отрасли знаний»²².

Область успешного применения историко-предметного метода уже в то время была достаточно широка. Например, в 1925 г. Габаеву пришлось провести очень специфическую экспертизу, связанную с казненными декабристами. Эта история началась 1 июня 1917 г., когда во время прокладки водопроводных труб на острове Голодай были обнаружены 5 гробов. Секретарь Общества памяти декабристов В.В.Светловский, изучив все на месте, предположил, что это и есть тайное захоронение казненных руководителей восстания²³. Останки были извлечены и хранились при Ленинградском Музее Революции.

В преддверии 100-летнего юбилея восстания на Сенатской площади Г.С.Габаев вместе с другим знатоком военной формы П.П.Щеголевым изучил сохранившиеся останки. «В них предполагали останки пяти декабристов, казненных 13 июля 1826 г. – вспоминал позднее Габаев, – С.Муравьева, Рылеева, Пестеля, М.Бестужева и Каховского. Медицинская экспертиза не смогла точно датировать время погребения. При останках оказалась часть военного мундира. По шитью и расцветке это был офицерский мундир лейб-гвардии Финляндского

полка образца 1817 – 1855 гг. При мундире было две заржавленных пуговицы. Отмочив их в керосине, удалось обнаружить на них герб – орел особого рисунка, образца 28 декабря 1829 г. До этого года пуговицы были гладкие. Таким образом ложная версия об обнаружении тел казненных декабристов отпала»²⁴. Опровергающее заключение Габаева и Щеголева полностью подтвердилось много лет спустя, когда выяснилось, что раскопки 1917 г. проходили на месте бывшего кладбища для самоубийц²⁵.

Эта экспертиза, в общем далекая от портретного искусства, стала первым опытом критического отношения к декабристским реликвиям. Как показали последующие исследования, среди них традиционно числились многие предметы, не имевшие отношения к участникам движения. Поскольку многие декабристы служили офицерами, историко-предметный метод стал одним из главных при выявлении подобных «недекабристских» произведений. В 1970 – 1980-х гг. специалистам удалось выявить ряд портретов, долгое время ошибочно считавшихся изображениями декабристов. Об этой важной работе еще будет рассказано в настоящей главе.

Серьезные политические изменения СССР в конце 1920-х гг. оказали прямое влияние на развитие историко-предметного метода. Советская наука унаследовала от прежних времен отношение к изучению внешних атрибутов, как к проявлению никчемной Скалозубовщины. Но теперь еще добавилась политическая подоплека. Интерес к подробностям императорской России, не связанный напрямую с классовой борьбой, стал восприниматься как недостойный внимания и даже крамольный. В декабре 1930 г. прошел I-й Всероссийский музейный съезд. В своем приветственном письме нарком просвещения РСФСР А.С.Бубнов призывал одолеть

«реакционное рутинерство», уйти от «музеев-кунсткамер», поставить музеи на службу социалистическому строительству и превратить их в «инструмент культурной революции, строить экспозиции на основе принципов материалистической диалектики»²⁶. В итоге съезд утвердил задачу по борьбе с «вещевым фетишизмом». Новые идеологические установки и начавшиеся политические репрессии ликвидировали саму возможность развития историко-предметного метода атрибуции в рамках официальной науки.

В этой связи печальная судьба постигла Г.С.Габаева. В 1926 г. он был сослан в автономную республику Коми на 3 года. Хотя амнистия 1927 г. сократила первоначальный срок, въезд в Москву и Ленинград был Габаеву запрещен. Но на этом его злоключения не кончились. В 1929 – 1930 гг. Главнаука провела чистку личного состава с целью «коммунизации учреждений». 6 марта 1930 г. Габаева снова арестовали по «делу академика Платонова и Академии Наук». Приговор 1931 г. определил наказание – 10 лет концлагерей. В 1937 г. тяжело больной Габаев, потерявший здоровье на строительстве канала Москва – Волга, был освобожден без права жить в Московской и Ленинградской областях²⁷. Талантливого историка лишили возможности общаться с столичными архивами, музеями, библиотеками.

Но и в этих условиях Габаев не сдавался. Поселившись в селе Семендеево под Калязиным, он писал статьи по истории военного мундира. Работать приходилось в тяжелейших условиях. «В настоящее время, не имея под рукой всех соответствующих печатных и иных источников, пытаюсь рассказать главным образом лишь то, что отложилось в памяти по этим, очень мало кого интересующим вопросам», – так характеризовал свое творчество Габаев²⁸. Отчасти ему помогало прежнее, еще дореволюционное знакомство с профессором

военной истории Владимиром Александровичем Афанасьевым (1873 – 1953). Генерал-майор императорской армии, инициатор создания Кружка ревнителей памяти Отечественной войны 1812 г., Афанасьев известен как консультант знаменитой панорамы Ф.А.Рубо «Бородинская битва». После 1917 г. он служил в Генеральном Штабе РККА, затем преподавал историю военного искусства в Военной Академии, работал в Институте истории АН СССР и Государственном Историческом музее²⁹. Несмотря на солидное положение и понятный по тем временам риск, Афанасьев не забывал своего опального друга. Именно он посылал Габаеву бумагу, на которой супруга подвижника С.Г.Розен-Габаева записывала очерки тяжело больного мужа. Готовые работы, большинство из которых посвящены «давнишнему старшему соратнику на поприще исследований отечественной военной старины», Габаев в 1940-х гг. отправлял Афанасьеву в Москву³⁰.

Но победив «вещевой фетишизм», официальная наука в 1930 – 1940-е гг. все-таки не смогла обойтись без специалистов. Правда, теперь они являлись не столько профессионалами, сколько любителями. Центром историко-предметных исследований, несмотря на высылку Габаева, оставался Ленинград. Здесь консультации по внешним атрибутам императорской России оказывали уже упоминавшийся профессор Ленинградского университета Павел Павлович Щеголев (1903 – 1936) и его друг профессор Ленинградского юридического института Яков Иванович Давидович (1899 – 1964). Однако даже для них подобная деятельность была, по меткому выражению И.Л.Андроникова (1908 – 1990), лишь «вторая специальность»³¹. Естественно, что это накладывало отпечаток на качество проводимых исследований. Например, с именем Я.И.Давидовича связана неверная атрибуция так называемого «вульффертовского» портрета.

В 1939 г. Государственный Литературный музей приобрел портрет молодого офицера, происходивший из коллекции В.К.Вульфберта³². Литературовед И.Л.Андроников, разыскивавший этот портрет с 1937 г., был уверен, что на нем изображен М.Ю.Лермонтов. Но известный исследователь лермонтовской иконографии Н.П.Пахомов был другого мнения:

«– Портрет недурной, – соглашается Пахомов, – Только ведь это не Лермонтов, теперь уже окончательно.

– Как не Лермонтов? Кто же?

– Да просто себе офицерик какой-то.

– Почему вы решили?

– Да по мундиру.

– А что же с мундиром?

– Офицер инженерных войск получается, вот что! Поглядите, дорогой мой: на воротнике сюртука у него кант... красный! А красные выпушки и серебряный прибор были в те времена в инженерных войсках*. Тут уж ничего не поделаешь.

– Значит?

– Значит ясно: не Лермонтов»³³.

На выставке лермонтовских фондов 1940 г. портрет из-за мнения Пахомова экспонировался как сомнительный³⁴. Тогда Андроников решил уточнить его аргументацию и обратился к Я.И.Давидовичу: «Прихожу к нему домой, спрашиваю еще с порога:

* Н.П.Пахомов частично прав: отличием военных инженеров действительно являлись серебряные пуговицы и эполеты, а также красные выпушки. Но воротники офицерских сюртуков были при этом черные, а выпушки шли вокруг всего воротника, в том числе и по его нижнему краю. На портрете же видно, что воротник сюртука не черный, и выпушки по его нижнему краю нет. Следовательно, версия Н.П.Пахомова является неверной. – А.К.

– Яков Иваныч, в форму какого полка мог быть одет офицер в девятнадцатом веке, если на воротнике у него красные канты?

– Позвольте... что значит красные? – возмущается Яков Иванович. – Для русского мундира характерно необычайное разнообразие оттенков цветов. Прошу пояснить, о каком красном цвете вы говорите?

– Об этом! – И я протягиваю клочок бумаги, на котором у меня скопирован цвет канта.

– Это не красный и никогда красным не был! – отчеканивает Яков Иванович. – Это самый настоящий малиновый, который, сколько мне помнится, был в лейб-гвардии стрелковых батальонах, в семнадцатом уланском Новомиргородском, в шестнадцатом Тверском драгунском и в лейб-гвардии Гродненском полках. Сейчас я проверю...

Он открывает шкаф, перелистывает таблицы мундиров, истории полков, цветные гравюры.

– Пока все правильно, – подтверждает он. – Пойдем дальше... Если эполет на этом мундире кавалерийский, в таком случае стрелковые батальоны отпадают. Остаются драгуны, уланы и Гродненский гусарский полк. Тверской и Новомиргородский тоже приходится исключить: в этих полках пуговицы и эполеты «повелено было иметь золотые». А на вашем портрете дано серебро. Следовательно это должен быть Гродненский... А как выглядит самый портрет?

Я показал ему фотографию.

– Вы дитя! – восклицает Яков Иванович. – Это же сюртук кавалериста тридцатых годов. В это время в Гродненском полку введены перемены и на доломаны присвоены синие выпушки. Но сюртуки оливкового цвета сохранены по 1845 год, и до 1838 года на них оставался малиновый кант... Итак, – заключает Яков Иванович,

складывая книги высокими стопками, — все сходится в пользу Гродненского.

— Яков Иванович, — восклицаю я, — Вы даже не знаете, какой важности сообщение вы делаете! Ведь на основании ваших слов получается, что это Лермонтов...

Простите, — останавливает меня Яков Иванович. — Этого я не говорю! Пока установлено, что это офицер гусарского Гродненского полка. И не больше. А Лермонтов или не Лермонтов — это не по моей части»³⁵.

Но этот пример атрибуции, ставший впоследствии хорошо известным, благодаря литературному творчеству И.Л.Андроникова, вызывает большие сомнения. То ли Андроников записал неверно, то ли действительно ошибался Я.И.Давидович, но его сведения о малиновых выпушках русской армии соответствуют периоду кануна I Мировой войны, а не 1838 г. Меж тем воротники сюртуков Тверского драгунского полка в 1830-х гг. были традиционного для него светло-синего цвета³⁶. В Новомиргородском уланском полку с 1835 г. установлены красные выпушки при серебряных пуговицах³⁷. Единственной же гвардейской стрелковой частью в царствование Николая I являлся лейб-гвардии Финский стрелковый батальон, имевший светло-синие выпушки³⁸. Лейб-гвардии стрелковые батальоны с малиновым приборным сукном, о которых упоминает Я.И.Давидович, были сформированы только в 1856 г. После таких выводов не удивительно, что вся атрибуция «вульффертовского» портрета оказалась неверной, о чем еще будет рассказано в этой главе. Но исследование 1940 г. показывает, что историко-предметный метод атрибуции требует квалифицированного и тщательного подхода. Использование его в

качестве «второй специальности» ведет к непрофессионализму, ошибкам и ложным заключениям.

Серьезное влияние на развитие историко-предметного метода атрибуции оказала Великая Отечественная война 1941 – 1945 гг. Боевые действия возродили официальный интерес к прошлому русской армии, существенно ослабив государственный контроль в этой сфере. Как писал в 1954 г. эмигрантский журнал «Военная быль»: «...в советской России, повидимому, исследование нумизматики Императорской эпохи еще под запретом, но существуют государственные и частные коллекции, собиратели отличий Императорской России уже не преследуются»³⁹. Изменение политики стало главной предпосылкой для возрождения историко-предметного метода атрибуции, и первые его шаги были связаны с знаменитым портретом Давыдова работы О.А.Кипренского.

В 1948 г. исследовательница творчества Кипренского Э.Н.Ацаркина обратила внимание на то, что в «Реестре» 1831 г. портрет, традиционно считавшийся изображением поэта и партизана Дениса Давыдова, был обозначен самим художником как «Портрет Ев. В: Давыдова в лейбгусарском мундире, почти в целой рост картина писана в 1809 году в Москве». На этом основании она предположила, что Кипренский изобразил брата Дениса – Евдокима Васильевича Давыдова⁴⁰. Новая атрибуция была встречена сторонниками традиционной версии с негодованием. Потомок поэта Л.Д.Давыдов гневно писал: «После Победы вернулся в Москву и неожиданно узнал, что пока я воевал, некая Эсфирь Ацаркина, сотрудница Третьяковской галереи, защитила кандидатскую диссертацию, доказывая, что знаменитый портрет прадеда кисти Кипренского изображает не Дениса Васильевича!.. Я, конечно, понимаю, что тему для диссертации в

искусствоведении не так просто найти, но очень обидно, что прадеда лишили портрета»⁴¹.

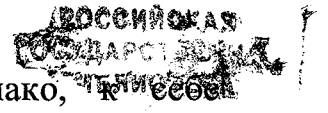
Спор вокруг новой атрибуции стал широко известен. В нем принял участие Г.С.Габаев, вернувшийся после смерти И.В.Сталина в Ленинград. Внимательно изучив обстоятельства вопроса, он также не согласился с версией Ацаркиной, поскольку Евдоким Давыдов был кавалергардом и в лейб-гусарах никогда не служил. Но в статье, опубликованной вместе с другом В.Н.Якубовичем в 1954 г., он предложил свой вариант – на портрете изображен полковник лейб-гвардии Гусарского полка Евграф Владимирович Давыдов⁴². В его пользу говорили все детали: и запись Кипренского в «Реестре», и военная служба, и детали, показанные на портрете. К сожалению, эта статья стала последней работой для Г.С.Габаева. В 1956 г. он умер.

Уже после смерти Габаева его совершенно правильная и обоснованная версия о портрете Кипренского была оспорена сторонниками «партизанской» точки зрения. В 1959 г. В.М.Зименко без достаточных оснований снова вернулся к имени Дениса Давыдова⁴³, в чем его поддержал в 1960 г. Б.Д.Сурис⁴⁴. Их доводы, больше основывающиеся на эмоциях, чем на фактах, убедительно опроверг сотрудник Государственного Русского музея Георгий Викторович Смирнов (1905 – 1988). После его доклада на конференции музея 20 декабря 1962 г. новая атрибуция была принята искусствоведами окончательно⁴⁵. Тем не менее, и по сей день сторонники традиционной версии пытаются «вернуть портрету имя героя», впадая в исторические противоречия и выдумывая для их объяснения фантастические версии⁴⁶. К изучению портрета ими применяются даже современные методы антропологии и криминалистики, но в итоге все доводы сводятся к заявлениям следующего рода: «...горделивый поворот головы,

задумчивые глаза, смуглое лицо, черные кудри, алые губы, ослепительно белые чакчиры и тяжелая походная сабля. Ну конечно, это он – Денис Давыдов»⁴⁷. Специалистам же снова и снова приходится защищать имя Е.В.Давыдова, объясняя, что перечисленные выше достоинства не являлись исключительной привилегией поэтов и партизан⁴⁸. Даже автору настоящей диссертации довелось разъяснять очевидное несоответствие Дениса Давыдова изображению, исполненному Кипренским, и доказывать несостоятельность антропологических исследований применительно к этому портрету⁴⁹.

В ходе долгой полемики о портрете Давыдова среди прочих работ была опубликована статья «Размышления у портрета гусара»⁵⁰. Ее автором являлся полковник медицинской службы и заслуженный врач РСФСР Игорь Петрович Шинкаренко. Этот специалист стал одним из видных деятелей историко-предметного метода атрибуции в конце 1960-х и особенно в 1970-е гг. Уже в 1968 г. он писал: «...следует иметь в виду, что вопрос о принадлежности обмундирования к определенному полку имеет очень существенное значение при атрибуции портретов»⁵¹. Первые исследования Шинкаренко были связаны с М.Ю.Лермонтовым, в частности, с уже упоминавшимся «вульффертовским» портретом поэта.

В 1947 г. И.Л.Андроников защитил диссертацию на тему «Разыскания о Лермонтове». Вскоре была опубликована и приобрела известность его повесть «Портрет», занимательно рассказывавшая о поисках «вульффертовского» изображения поэта. Рассказал Андроников и о своей встрече с Я.И.Давидовичем. Этот фрагмент повести заинтересовал И.П.Шинкаренко, который позднее писал: «Для меня, военного врача по специальности, эта далекая от медицины история началась с театральной афиши – «Музыкальная Москва», на которой была помещена фотография одной из мизансцен оперы «Пиковая дама».



Фотография как фотография... Привлекала, однако, внимание одна деталь этой мизансцены – ментик у гусара был почему-то наброшен не на левое, как это полагалось по форме, а на правое плечо. Кто знает, был ли в этом повинен костюмер театра или это явилось следствием перевернутого клише. Так или иначе, но гусар с ментиком вызвал по ассоциации в памяти «вульффертовский» портрет М.Ю.Лермонтова (названный так по фамилии семьи, где он хранился), история поисков которого содержится в документальной повести И.Л.Андроникова «Портрет»⁵².

Изучив упоминавшиеся выше аргументы Я.И.Давидовича, Шинкаренко пришел к следующему выводу: «Все было бы хорошо, если бы эти доводы не грешили против достоверности»⁵³. Действительно, 19 февраля 1824 г. в лейб-гвардии Гродненском гусарском полку воротники сюртуков были установлены темно-зеленые с малиновой выпушкой. Но 27 февраля 1833 г. малиновые выпушки заменили светло-синими. Следовательно Лермонтов, определенный в полк 11 октября 1837 г., должен был носить сюртук уже нового образца. «Итак, все сказанное выше не оставляет ни малейшего сомнения в том, что на «вульффертовском» портрете изображен офицер в форме, не имеющей никакого отношения к Гродненскому гусарскому полку по состоянию на 1838 год. А раз так, то атрибуция И.Андроникова лишается одного из существенных доказательств, и «вульффертовский» портрет не может считаться портретом М.Ю.Лермонтова»⁵⁴.

Но неверное исследование Андроникова имело и положительные результаты. Его повесть, ставшая широко известной, определила официальное признание важности сведений в области обмундирования, орденов и внешних атрибутов императорской России для изучения

портретной живописи. Поэтому, когда в начале 1970-х гг. усилиями С.В.Ямщикова в научный оборот была введена портретная галерея дворян Черевиных работы Григория Островского, в ее атрибуции принял участие и И.П.Шинкаренко. В результате его работы один из портретов удалось точно определить как изображение сержанта лейб-гвардии Преображенского полка Д.П.Черевина⁵⁵.

Среди специалистов 1960-х гг. необходимо также назвать имя Льва Львовича Ракова (1904 – 1970). Работая до Великой Отечественной войны в Государственном Эрмитаже, он принимал активное участие в создании выставки «Военное прошлое русского народа» и за ряд печатных работ по древней и военной истории получил без защиты степень кандидата исторических наук. С началом боевых действий Раков поступил в народное ополчение и служил лектором фронтового Дома Красной Армии. В 1944 г. он возглавил создание выставки «Героическая оборона Ленинграда», преобразованной затем в музей. Подполковник Раков стал его первым директором и в 1946 г. за огромную работу по созданию экспозиции был награжден орденом Отечественной войны 1-й степени.

Во время фронтовой работы Раков обратился к серьезному изучению обмундирования русской армии. Изменения политической обстановки, о которых упоминалось выше, позволили вести подобные исследования более активно. В 1946 г. Ленинградский Дом офицеров им. С.М.Кирова вместе с Отделом культурно-просветительной работы Ленгорисполкома и Интендантским управлением Ленинградского военного округа провели большую выставку «История русской военной формы». Раков составил путеводитель выставки, вышедший отдельной книжкой под названием «Русская военная форма»⁵⁶. Это было первое советское издание по истории обмундирования императорской армии. В

1947 г. Л.Л.Раков был назначен директором Публичной библиотеки им. М.Е.Салтыкова-Щедрина

Однако интерес к военному прошлому России имел для Ракова столь же печальные последствия, как и для Г.С.Габаева. Первый раз он был арестован еще в ноябре 1938 г., но в декабре 1939 г. освобожден с полной реабилитацией. Тем не менее 31 октября 1950 г. по «Ленинградскому делу» Военная Коллегия Верховного Суда СССР осудила Ракова к лишению свободы на 25 лет. Наказание он отбывал во Владимирском Централе. После смерти И.В.Сталина, в 1954 г. Раков был освобожден и с 1955 г. являлся директором научной библиотеки Академии художеств. Занимая этот пост, он решил написать фундаментальный труд «История форменной одежды в России». Но из четырех задуманных томов им были созданы только два⁵⁷.

Изучая обмундирование русской армии, Раков большое внимание уделял атрибуции портретов. В 1968 г. он опубликовал статью «По поводу двух «портретов неизвестных»»⁵⁸. Впервые официально признанные и опубликованные исследования коснулось не хорошо известных памятников, вроде портретов Давыдова и Лермонтова, а вполне обычных произведений, каких было много в фондах большинства музеев. Тем самым показывались широкие перспективы для применения историко-предметного метода в России. Но обширная работа по такому изучению портретной живописи в разных музеях страны началась уже после смерти Ракова, в 1970 – 1980-е гг.

К сожалению, работу немногочисленных специалистов в 1960 – 1970-х гг. серьезно осложняла достаточно консервативная позиция официальной науки. Использование источников по униформологии, фалеристике, геральдике для атрибуции портретов воспринималось настороженно. Мнение об индивидуальной свободе человека при

выборе внешних атрибутов в современном мире проецировалось на эпоху XVIII – XIX вв. Отсюда происходили ложные представления о возможной прихоти и распущенности человека прошлых веков в мундире, орденах, знаках отличия, а педантичное внимание к внешним атрибутам нередко воспринималось по еще дореволюционной традиции как постыдная Скалозубовщина. При этом активно использовался рассказ Плиния Старшего о древнегреческом художнике Апеллесе, творившем в IV в. до нашей эры. В изложении А.С.Пушкина он звучит следующим образом:

Картину раз высматривал сапожник
И в обуви ошибку указал;
Взяв тотчас кисть, исправился художник.
Вот, подбочась, сапожник продолжал:
«Мне кажется, лицо немного криво...
А эта грудь не слишком ли нага?..»
Тут Апеллес прервал нетерпеливо:
«Суди, дружок, не выше сапога!»⁵⁹.

К сожалению, и по сей день встречаются искусствоведы и историки, пренебрежительно считающие изучение дополнительных деталей на портретах «сапожным» ремеслом. Такая позиция является результатом восприятия культуры прошлого как некоего чистого художественного процесса, лишённого обыденных моментов. Но не зная повседневной жизни общества, правил поведения и социальной иерархии, отраженной в системе внешних атрибутов, невозможно понять каждого индивидуума в отдельности и всю его эпоху в целом.

Изменение официальной точки зрения на историко-предметный метода атрибуции, наметившееся в 1980-х гг., связано прежде всего с именем Владислава Михайловича Глинки (1903 – 1983). Долгие годы он

работал в пригородных дворцах-музеях Ленинграда, был хранителем музея-усадьбы Аракчеевых Грузино, сотрудником Центрального государственного исторического архива. С 1941 г. Глинка занимал различные должности в Государственном Эрмитаже, от старшего научного сотрудника до заведующего сектором Отдела истории русской культуры (ОИРК). Прекрасно владея материалом, Глинка проконсультировал по историко-бытовым вопросам около 40 спектаклей, более 20 фильмов. Занимаясь изучением портретной живописи, ему удалось на основе форменной одежды и орденов атрибутировать множество произведений, опубликовав в 1970 – 1980-х гг. ряд статей о наиболее интересных исследованиях.

Авторитет В.М.Глинки был настолько велик, что многие считали именно его основоположником «метода определения неизвестных лиц на портретах XVIII – XIX веков – крупнейшего достижения искусствоведения и музейного дела»⁶⁰. Действительно, Глинка первый стал официально применять к историко-предметной атрибуции понятие «метод» и говорить о самостоятельной «методике определения личностей, изображенных на портретах, и датировке произведений искусства по форменной одежде и орденским знакам»⁶¹. Но он подчеркивал, что его работа имеет давние традиции. В 1983 г. Глинка писал: «В настоящее время методика работы с произведениями изобразительного искусства, в том числе с портретами, стала весьма разнообразной. Наряду с традиционными приемами стилистического и иконографического анализа, многими исследователями широко используется рентген и другие современные технические средства. Однако, к сожалению, иногда все еще остается без должного внимания **такой старый** (выделено мною. – А.К.) и точный способ не только

датировки портретов, но и определения изображенных на них лиц, как изучение униформ и орденов»⁶².

В.М.Глинка был одним из редких специалистов в этой области. Его великолепное знание материала и умение составить обоснованное заключение удивляли современников нетрадиционностью и верностью решений. «...Его подход принципиально отличался от некоторых распространенных еще и поныне, но весьма сомнительных с методической точки зрения приемов портретных атрибуций, – писал в 1985 г. А.Г.Тартаковский, – Едва ли не единственным доводом в их пользу служило визуальное сходство предполагаемого «прототипа» с его уже известными изображениями. При всей эффектности и кажущейся убедительности подобных атрибуций они не обладают должной доказательной силой – это подтверждается, кстати, не только опытом музейно-искусствоведческой экспертизы, но и новейшей криминалистической теорией идентификации личности. Чисто внешнее сходство черт лица на портретах, выполненных разными мастерами, в разной технике и в различные периоды жизни портретированного, менявшегося на протяжении лет и духовно и физически, – вещь сама по себе крайне зыбкая, неустойчивая, подверженная субъективным и многозначным толкованиям. В.М.Глинка... вовсе не пренебрегал этим признаком, но использовал его в качестве вспомогательного средства атрибуции – лишь после того, как были исчерпывающе изучены все другие – более объективные – признаки портретированного, устанавливающие его личность.

На чем же покоился свойственный В.М.Глинке дар «прочтения» портретов неизвестных лиц? ...более всего – на глубочайшем знании быта эпохи в его вещно-материализованных проявлениях. Причем сам быт понимался как достаточно широкая культурно-историческая

категория, вмещавшая в себе нравы, моды, нормы обыденного поведения, сословно-корпоративный этикет с представлениями о чести, достоинстве и т. д...

...Он опирался... на систему аксессуаров внешнего облика портретированного, видя в их индивидуальном всякий раз сочетании точно фиксированное выражение места данного лица в иерархически организованной структуре общественных отношений той эпохи – его, так сказать, социально-идеологический эквивалент. Тщательно учитывалась и сложная эволюция элементов форменной одежды и наградных знаков, мельчайшие, трудноуловимые изменения в их реальном бытовании. При таком всеохватывающем, синтетическом взгляде не только наличие определенных признаков, но и – как это ни парадоксально – отсутствие хотя бы одного из них, особенно типичного для эпохи, оказывалось порой достаточным для атрибуции.

Следуя неукоснительно логике атрибутивного анализа, «очищая» портрет от избыточных деталей и сосредотачиваясь на более информативных, проникая в обстоятельства его создания и последующих «подновлений», сверяясь с официальными справочниками, законодательными актами, архивными документами, В.М.Глинка приходил к результатам, поразительным по своей точности – вполне однозначным и необратимым.

Тем самым явилась чудодейственная возможность опознания в «портретах неизвестных» реальных людей прошлого, каждого со своей судьбой и своей биографией, ранее действительно не известных и только теперь благодаря этим атрибуциям извлекаемых из небытия»⁶³.

Своими аргументированными исследованиями В.М.Глинка опровергал порочную систему атрибуций, сложившуюся к 1970-м гг. «Пренебрежение униформологическими признаками портретной

живописи, особенно остро проявившееся в советском искусствоведении в 30 – 70-е годы, послужило причиной появления в различных изданиях портретов русских военных и гражданских деятелей, имена которых были определены не достоверным, научным путем, а методом весьма поверхностного и субъективного иконографического сравнения. Появились даже своеобразные термины, до сих пор встречающиеся в отдельных изданиях и трудах, «узнать» и «угадать» («искусствовед Н. угадала по чертам неизвестного молодого человека, изображенного на портрете, выдающегося деятеля» и т.п.). Сформировалась даже своеобразная школа «угадывателей» и «узнавателей» неизвестных портретов, представителями которой по одному только иконографическому признаку были определены десятки портретов военных и гражданских лиц, литераторов и ученых. Униформологические признаки, хорошо различимые на портретах, при этом, как правило, игнорировались. Положение дел усугублялось отсутствием необходимой справочной литературы и слабой ориентацией музейных работников в исторических реалиях прошлого»⁶⁴.

Особенно важную роль сыграл В.М.Глинка в предотвращении и развенчании так называемых «декабристских» атрибуций. В 1930 – 1970-х гг., когда движение декабристов привлекало повышенное внимание, распространилась негативная практика: портреты военных 1-й половины XIX в. по малейшему сходству или легенде объявляли изображениями декабристов. Какова была ситуация, характеризует случай, описанный И.Л.Андрониковым. Изучая в 1930-х гг. биографию разжалованного «за постыдный офицерскому званию поступок» поручика Н.М.Обрескова, он обратился к его внучке Н.С.Маклаковой: «На мои вопросы о дедушке своем, Николае Михайловиче Обрескове,

Маклакова ничего не могла ответить, никак не могла объяснить, за что он разжалован...

- А я уж подумывал, не декабрист ли он, – сознался я.
- Милый мой, – ахнула Маклакова, – как хорошо было бы, если б он оказался декабристом!»⁶⁵.

Позднее выяснилось, что Обресков был разжалован за кражу драгоценностей у жены воронежского гражданского губернатора. Но сам принцип «как хорошо было бы, если б он был декабристом» надолго укоренился в отечественном искусствоведении. «Нередко на основе рассуждений о пресловутом «физиономическом» сходстве, о «специфике художественного творчества» и прочих ложных посылок, подменявших историко-искусствоведческий анализ, те или иные не определенные портреты сенсационно объявлялись изображениями известных исторических и литературных деятелей. И тут Владислав Михайлович – по природе своей мягкий, терпимый, доброжелательный – бывал особенно суров и нелицеприятен. По поводу таких попыток выдать желаемое за действительное, пренебречь накопленными в науке опытом и строгостью фактической аргументации он с презрением отзывался одним словом: «вранье» – и не было в его устах худшего упрека»⁶⁶.

Известный писатель Н.Я.Эйдельман, посвятивший Глинке много хороших слов, стал свидетелем подобного случая: «Приносят ему, например, предполагаемый портрет молодого декабриста-гвардейца. Глинка с нежностью глянет на юношу прадедовских времен и вздохнет:

- Да, как приятно, декабрист-гвардеец; правда, шитья на воротнике нет, значит не гвардеец, но ничего... Зато какой славный улан (уж не тот ли, кто обвенчался с Ольгой Лариной – «улан умел ее пленить»); хороший мальчик, уланский корнет, одна звездочка на эполете...

Звездочка, правда, была введена в 1827 году, то есть через два года после восстания декабристов, – значит, этот молодец не был офицером во время восстания. Конечно, бывало, что кое-кто из осужденных возвращал себе солдатскою службою на Кавказе офицерские чины, но эдак годам к 35-40, а ваш мальчик лет двадцати... да и прическа лермонтовская, такого зачеса в 1820 – 1830-х годах еще не носили. Ах жаль пуговицы на портрете неразборчивы, а то бы мы определили и полк и год. Так что никак не получается декабрист – а вообще славный мальчик...»⁶⁷.

Кстати, о М.Ю.Лермонтове. Подобно И.П.Шинкаренко, В.М.Глинке пришлось опровергать очередную попытку выдать портрет неизвестного военного XIX в. за изображение великого поэта. В 1981 г. историки И.Н.Бочаров и Ю.П.Глушакова обнаружили в Италии черно-белую фотографию с акварельного портрета 1830 – 1840-х гг. На нем были изображены два обер-офицера, внешне напоминавшие М.Ю.Лермонтова и его друга А.Н.Карамзина. О своем сенсационном открытии историки поспешили сообщить статьей «Разгадка тайны старой акварели»⁶⁸. Но В.М.Глинка, ознакомившись с портретом, определил, что на акварели представлены два корнета кирасирского полка, тогда как ни Лермонтов, ни Карамзин в кирасирах никогда не служили. Свои вполне понятные доводы он изложил в статье «Нет, не Лермонтов»⁶⁹.

В ответ появилась отповедь «Нет, это Лермонтов!», в которой Бочаров и Глушакова, предлагая новые, но столь же малообоснованные версии, настаивали на своей точке зрения⁷⁰. Несоответствия мундиров они традиционно объясняли «спецификой творчества художника-портретиста»⁷¹. Для большей весомости ВНИИ судебных экспертиз провел сравнительный анализ внешности неизвестного офицера с

другими изображениями Лермонтова. Выводы, естественно, подтвердили, что запечатлен именно поэт, хотя еще современник И.П.Забелла свидетельствовал: «Сколько ни видел я потом его портретов, ни один не имел с ним ни малейшего сходства...»⁷². Не смущало исследователей даже то, что внешность офицеров при Николае I была достаточно стереотипной. Единообразная прическа и усы, молодой возраст скрашивали незначительные индивидуальные различия, особенно на портретах. Но желаемое для сторонников «лермонтовской» версии слишком доминировало над действительным.

Подводя итоги этого спора, следует сказать, что оригинал акварели хранится в настоящее время в лондонской коллекции Джона Стюарта⁷³. На портрете, как и предсказывал Глинка, изображены два корнета лейб-гвардии Кавалергардского полка. Детали их обмундирования выписаны с большой тщательностью и мастерством. Естественно, что «лермонтовская» версия, основанная больше на эмоциях, чем на фактах, оказалась ошибочной. Относительно иконографического сходства можно сказать, что обер-офицеры очень похожи не только на М.Ю.Лермонтова и А.Н.Карамзина. Большое сходство изображенных обнаруживается с портретами Н.Н.Бахметева и Г.А.Щербатова⁷⁴. Оба молодых человека 3 марта 1841 г. были произведены в корнеты лейб-гвардии Кавалергардского полка. Вполне возможно, что по этому случаю они заказали свой двойной портрет.

Творчество В.М.Глинки, самобытное, нетрадиционное, не подчиняющееся конъюнктуре и политическим установкам, было признано советским искусствоведением. Глинка был удостоен звания заслуженный работник культуры РСФСР. Его работы заставили официальную науку относиться к историко-предметному методу атрибуции с уважением и вниманием. Это позволило в 1979 г.

сотруднику Государственного Исторического музея Валерию Александровичу Дурову выступить на III Всесоюзной конференции «Актуальные проблемы источниковедения истории СССР, специальных исторических дисциплин и их преподавания в вузах» с очень важным методологическим докладом «Знаки отличия XVIII – XX вв. как исторический источник». В нем он писал: «Особые перспективы имеет использование знаков отличия как атрибутирующего элемента на живописных и графических портретах и фотографиях неизвестных лиц. Анализ сочетания наград на одежде может, во-первых, помочь в установлении личности изображенного или более или менее узкого круга лиц, среди которых следует его искать, во-вторых, может использоваться как датирующий элемент.

Например, во многих художественных музеях и картинных галереях нашей страны имеются портреты неизвестных – кавалеров ордена Георгия. Между тем награжденных этим орденом было сравнительно немного. Например, за XVIII век (орден учрежден в 1769 году) низшей, 4-й степенью ордена Георгия было награждено 1287 человек, 3-й степенью – 120 человек, 2-й степенью – 33 человека и высшей, 1-й степенью всего 8 человек. Если изображено лицо в одежде XVIII века, среди них (списки георгиевских кавалеров этого времени опубликованы) и следует искать его. Комбинированный анализ мундира и сочетания других орденов, если они есть, поможет еще более сузить круг возможных «претендентов», а в некоторых случаях и указать на конкретное лицо.

Использование знаков отличия на портретах как датирующего элемента также таит в себе многие перспективы... Правила ношения наград и сам внешний их вид постоянно менялись, что позволяет, при достаточно хорошем знании этих правил в развитии, более или менее

точно датировать неопределенные портреты со знаками отличия на груди. Если мы видим на одежде неизвестного лица знаки русских орденов со скрещенными мечами, можем с уверенностью сказать, что портрет написан не ранее 1855 года, когда эти мечи были введены для орденов, выданных за военные отличия и т.д.

Датирующим моментом может служить не только наличие знаков отличия на груди портретированного, но, как это ни парадоксально, на первый взгляд, и их отсутствие. В царской России награждение орденами производилось в строгом порядке, от младших к старшим. Если мы знаем, кто изображен на портрете, но не знаем, когда этот портрет написан, наличие орденов или их отсутствие, повторяем, поможет нам выяснить более или менее точную дату его написания. Послужной список военных или гражданских чиновников можно найти в справочных изданиях или архивах. Там же указываются, наряду с прочими сведениями, и даты получения наград. Установив, какой из орденов на портрете старший по значению, и сверившись с послужным списком, мы получаем нижнюю дату, ранее которой портрет не мог быть написан. Верхней датой, то есть той, позже которой не мог появиться портрет, будет служить дата получения портретированным следующего по старшинству ордена, которого художник не изобразил. Обычно получается промежуток в 3-4 года, иногда меньше. В это время и мог быть написан портрет (если, конечно, это не позднейшая копия)»⁷⁵.

Обширная научная деятельность В.М.Глинки оказала большое влияние на последующих исследователей портретной живописи России. В 1980-х гг. разработку методических перспектив, о которых писал В.А.Дуров, продолжил целый ряд специалистов. Среди них ведущее значение принадлежало Б.А.Косолапову, А.М.Горшману и В.П.Старку.

Борис Анатольевич Косолапов, работающий в настоящее время заведующим сектором иконографии Государственного Русского музея, свои первые работы опубликовал уже в конце 1970-х гг. В исследованиях он точно следовал принципу В.М.Глинки о тщательном соблюдении исторической достоверности и внимании даже к самым незначительным на первый взгляд деталям. Опубликованные Косолаповым атрибуции полностью подтверждают его высказывание о том, что такие «примеры еще раз показывают, какое важное место при исследованиях в области изобразительного искусства занимают сведения по истории мундиров и орденов. Их применение, в большинстве случаев, единственный и самый надежный способ идентификации и датировки портретов»⁷⁶.

Важным этапом в развитии историко-предметного метода стало определение его понятия Б.А.Косолаповым в 1983 г. До этого, несмотря на практические работы, среди исследователей не было терминологического единства. Г.С.Габаев называл метод «мундироведением», В.М.Глинка «методикой определения личностей, изображенных на портретах». Б.А.Косолапов предложил свой вариант не только названия, но впервые дал общее определение метода, исходя из его главных принципов: «Под историко-предметным методом изучения произведений искусства подразумевается способ использования сведений из некоторых областей истории материальной культуры (главным образом о партикулярной и регламентированной одежде, орденах, геральдике и т.п.) в совокупности с данными биографического, генеалогического и исторического характера»⁷⁷. Это понятие метода вполне отвечает существующей практике его применения и получает все больше распространение среди

искусствоведов и специалистов в области истории форменной одежды, наград и знаков отличия.

Александр Михайлович Горшман, уже долгое время работающий инженером в Моспроекте, не являлся историком или искусствоведом по образованию. Работая в Москве, он был удален от ленинградской группы исследователей, сформировавшейся на опыте творчества В.М.Глинки. Тем не менее, самостоятельно овладев практическими навыками применения историко-предметного метода, Горшман в 1980-х гг. стал одним из наиболее известных специалистов. Являясь членом военно-исторической комиссии при Центральном совете ВООПИиК, он провел множество атрибуций по портретам, как из московских, так и областных музеев. Им оказана большая помощь при составлении каталогов живописи, проконсультированы многие искусствоведческие публикации, о некоторых же наиболее интересных примерах изучения портретов написаны самостоятельные статьи. Кроме того, А.М.Горшман внес серьезный вклад в переатрибуцию портретов, выдававшихся долгое время за изображения известных людей – декабристов, прославленных полководцев и др.⁷⁸ В этом важном направлении он продолжил непримиримую борьбу В.М.Глинки с недобросовестными экспертизами и заключениями.

Вадим Петрович Старк работает в настоящее время в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук и одновременно возглавляет Набоковский фонд в С.-Петербурге. С 1973 г. он пользовался поддержкой, советами и консультациями В.М.Глинки. В 1980-х гг. Старком был опубликован ряд интересных атрибуций. Но в дальнейшем, в отличие от Б.А.Косолапова, ему не удалось сохранить тщательную точность в доказательном аппарате, на которой настаивал В.М.Глинка.

Например, на II научной конференции «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства», проходившей в Государственной Третьяковской галерее 27 мая – 1 июня 1996 г., В.П.Старк представил стендовый доклад «Идентификация портретного персонажа». В нем портрет генерала морской артиллерии XVIII в. с орденом Св. Владимира 2-го класса⁷⁹ был атрибутирован как портрет генерал-цейхмейстера Г.Я.Лемана. Правда Леман имел орден Св. Георгия 4-й степени, отсутствующий на портрете. Но не это самое удивительное. Дело в том, что еще в 1983 г. Б.А.Косолапов правильно определил этот портрет как изображение Ф.И.Пасынкова⁸⁰! В другом случае миниатюрный портрет неизвестного обер-офицера 11-го егерского полка⁸¹ Старк определил как изображение капитана Костромского пехотного полка Цибульского. И это при том, что на миниатюре хорошо виден егерский темно-зеленый воротник мундира с красной выпушкой. В пехотных же полках, в том числе и Костромском, воротники мундиров были красные. Учитывая подобные «идентификации», доклад не был опубликован в очередном сборнике конференции⁸².

В 1995 г. вышла итоговая книга В.П.Старка «Портреты и лица»⁸³. Но эта первая монография, тематически посвященная историко-предметному методу атрибуции, была встречена специалистами негативно⁸⁴. Одна из печатных рецензий называлась даже «Портреты с чужими лицами». Ее автор – петербургский исследователь Лев Валентинович Тимофеев пишет следующее: «Затрудняюсь определить жанр этой весьма объемной книги, потому что в ней чего только нет: и домыслы автора, подменившие точную научную аргументацию, и обыкновенный вымысел, присущий фантастике, и явные противоречия, в которых их создатель запутался, и отсылки к источникам, которыми

автор не пользовался, и указание источников, в которых отсутствует приведенная в тексте информация, и откровенное незнание военного костюма, а именно он служил основой определения десятков лиц на портретах»⁸⁵. Несмотря на это, «книга В.П.Старка в конце марта (1996 г. – А.К.) восторженно была принята диссертационным советом Института истории искусства Академии наук, а автор удостоен звания кандидата наук»⁸⁶.

Но, к сожалению, В.П.Старк не одинок в подобных исследованиях. В 1990-х гг. историко-предметный метод атрибуции уже не вызывает сомнений своей необходимостью и полезностью. Сведения о мундирах и орденах все чаще используются при изучении творчества художников-портретистов. Практическое применение метода даже рекомендовано сотрудникам музеев учебными пособиями⁸⁷. Но постепенно начинает выявляться и обратная сторона. Многие искусствоведы продолжают воспринимать историко-предметный метод не как специфическую область изучения, требующую больших знаний и точности, а лишь как эффектный трюк. Увлекаясь его внешней красотой, они проводят атрибуции без достаточного опыта и владения историческим материалом⁸⁸.

В качестве примера укажем на исследование нескольких портретов XIX в., проведенное В.А.Ракиной⁸⁹. Мундир майора Гренадерского Его Величества короля Прусского полка А.С.Пазухина был определен ею, как форма лейб-гвардии Преображенского полка. Пазухин же никогда в гвардии не служил и на портрете изображен в своем гренадерском обмундировании. Учитывая награды майора, полученные в 1832 г., а также то, что 27 января 1833 г. он вышел в отставку, портрет можно уверенно датировать 1832 годом⁹⁰. Другой портрет военного, парный портрету дворянки Т.Н.Шведовой, назван

изображением ее мужа – артиллерийского офицера N.N.Шведова. Между тем, в русской артиллерии XIX в. эполеты были с красным суконным полем, а на портрете они темно-зеленые. Согласно правилам расцветки и шифровки эполет той эпохи, перед нами офицер не артиллерии, а егерского полка 16-й пехотной дивизии. Внимательно изучив списки офицеров 16-й дивизии за 1-ю четверть XIX в., обнаружить соответствующего Шведова не удалось. Таким образом, кто изображен на портрете – остается пока под вопросом. К сожалению, недочеты статьи В.А.Ракиной уже продублированы другими исследователями⁹¹.

Униформология, фалеристика, геральдика – дисциплины очень точные, требующие большого внимания к мелочам. Малейшее пренебрежение фактическим материалом ведет к неточностям и ошибкам. Использование для атрибуции портретной живописи сведений о мундирах, орденах, знаках отличия нуждается в профессиональном подходе. Зачастую искусствоведы, берущиеся за историко-предметные атрибуции, пользуются устаревшими данными, что приводит к негативным, а иногда и просто комичным результатам. Примером может служить случай, произошедший с московским историком А.В.Оськиным.

Около 1980 г. в МИД СССР обратились потомки знаменитого барона Иеронимуса Карла Фридриха фон Мюнхгаузена, проживавшие в Голландии. Знаменитый барон в 1739 – 1755 гг. служил в Кирасирском Его Императорского Высочества государя великого князя Петра Федоровича полку. У потомков хранился портрет Мюнхгаузена, исполненный художником Г.Брукнером в 1752 г.⁹² Этот оригинал погиб во время II Мировой войны. Дорожа памятью своего знаменитого предка, они решили заказать по сохранившейся черно-белой фотографии живописное изображение. Но для этого необходимо было

узнать расцветку обмундирования русского кирасирского полка, для чего соответствующее обращение поступило в адрес МИД СССР.

Ответить потомкам барона поручили историку А.В.Оськину. Он обратился к капитальному сочинению середины XIX в. «Историческое описание одежды и вооружения Российских войск». Но форма 1-й половины XVIII в. показана в этом издании, составленном более 100 лет назад, лишь в общих чертах, порой неверно и неточно. Это обстоятельство, хорошо известное специалистам, оказалось неведомым А.В.Оськину. Изучив фотографию, он решил, что «барон был облачен в причудливую смесь русской и немецкой военных форм того времени с добавлением каких-то невероятных деталей, которые могли быть только плодом фантазии либо самого художника, либо его модели, неумной на выдумки»⁹³. Такого рода ответ направили в Голландию.

На самом деле портрет Мюнхгаузена является редким источником о том, как в действительности выглядела форма офицеров Кирасирского Его Императорского Высочества государя великого князя Петра Федоровича полка при Елизавете Петровне. О ценности подобных памятников писал известный исследователь обмундирования XVIII в. С.А.Летин. Если от XIX в. сохранилось много документов, образцовых рисунков, подлинных вещей, то «в отношении XVIII столетия положение дел не столь блестяще — источники для этого времени гораздо беднее и относительно слабо изучены. Поэтому русский военный портрет приобретает весьма важное значение в качестве основного исходного материала для изучения форменного костюма XVIII в. в России»⁹⁴. Некомпетентные попытки А.В.Оськина объяснить затруднительную ситуацию «плодом фантазии» явились результатом отсутствия у него профессионального опыта применения историко-предметного метода атрибуции.

Несмотря на отдельные недостатки, к настоящему времени историко-предметный метод атрибуции достиг серьезных практических успехов. Большое число исследований составляет значительную фактическую базу. Список печатных работ, в которых применялся данный метод, насчитывает более 100 наименований (Приложение 1). Для лучшего представления о масштабах деятельности специалистов автор предлагаемой диссертации отдельным алфавитным списком перечислил офицеров, чиновников и гражданских лиц, чьи портреты были атрибутированы в указанных работах (Приложение 2).

В теоретическом направлении мысль В.О.Ключевского о социокультурной функции предметного мира была развита профессором Тартуского университета Юрием Михайловичем Лотманом (1922 – 1993). В своем труде «Беседы о русской культуре» он уделил этому вопросу большое внимание, сконцентрировав его в рамках семантического изучения дворянского общества XVIII – 1-й четверти XIX вв.⁹⁵ Применительно к атрибуции портретов много интересных положений было высказано сотрудником Института истории Академии наук СССР Андреем Григорьевичем Тартаковским (1931 – 1999) в статье, посвященной памяти В.М.Глинки⁹⁶.

Итак, к концу 1990-х гг. историко-предметный метод атрибуции уже оформился в самостоятельное направление исторических и искусствоведческих исследований. Практические и теоретические работы доказали необходимость его использования при изучении портретов. Однако применение этого метода не должно впадать и в другую крайность, когда внешним атрибутам уделяется первостепенное внимание, игнорируя остальные особенности портрета. Подобное отношение может привести к ошибкам, как, например, в случае с миниатюрным портретом декабриста С.П.Трубецкого. В 1990 г.

А.М.Горшман и В.А.Рыбин, определив фрак изображенного как форменную одежду чиновников Министерства иностранных дел, отвергли прежнее определение на том основании, что Трубецкой служил в гвардии: «...переодевание гвардейского офицера в чиновничий фрак следует признать абсолютно невозможным, а иконографическим сходством в данном случае приходится пренебречь»⁹⁷.

На это утверждение резонно возразил М.Д.Ромм: «Миниатюрный портрет С.П.Трубецкого (1790 – 1860) впервые опубликован в книге «Записки князя С.П.Трубецкого» (издание его дочерей; С.-Петербург, 1907 г.). Дочери – З.С.Свербеева (род. 1837 г.) и Е.С.Давыдова (род. 1834 г.). В предисловии З.Свербеева пишет: «К книге приложены три портрета князя С.П.Трубецкого: первый – миниатюра 1820 года, сделанная в Париже, второй – акварель работы Николая Александровича Бестужева, рисованная в Сибири, третий – фотография, снятая по возвращении из ссылки...». Таким образом, и здесь не могло быть ошибки. Обстоятельство, что миниатюра выполнена в Париже, объясняет, как мог С.П.Трубецкой оказаться во фраке того фасона, какой в России являлся мундирным для чиновников Министерства иностранных дел. Внешность С.П.Трубецкого очень неординарна, и, сравнивая все известные его портреты, можно убедиться в совершенной идентичности изображений»⁹⁸. С позицией М.Д.Ромма приходится согласиться, несмотря на все аргументы А.М.Горшмана и В.А.Рыбина.

Данный пример показывает, что исследователь, применяющий историко-предметный метод, должен тщательно изучить портрет, прежде чем сформулировать свое заключение. Для отечественной науки большую ценность представляет грамотное использование метода, учитывающее весь комплекс сведений о портрете. Но профессиональная

работа осложняется тем, что до настоящего времени это важное междисциплинарное направление атрибуции не имеет ретроспективного обзора и обоснования.

Меж тем более чем за столетний период историко-предметный метод прошел путь от первых робких и неумелых практических исследований до самостоятельного вида атрибуции портретов, имеющего свою теоретическую и практическую базу, признанных специалистов и группу источников. В процессе становления историко-предметного метода общие социально-политические изменения государства, влиявшие на всю отечественную науку, в полной мере сказывались на нем. Его вековая история, повествуя об усилиях многих специалистов, нередко приобретает драматические черты.

Историографический обзор историко-предметного метода свидетельствует о научном характере этого междисциплинарного направления атрибуции портретов. Данный метод развивается не изолировано, а взаимосвязано с соответствующими отраслями искусствоведения и исторической науки. Такое влияние требует скоординировать их дальнейшее совместное применение для изучения портретов. Накопленный вековой опыт ясно показывает ближайшую перспективу. Сегодня необходимо сделать следующий шаг и перейти от любительских и разрозненных атрибуций к единой профессиональной и научно обоснованной системе использования широких возможностей историко-предметного метода атрибуции портретов XVIII – 1-й половины XIX вв.

Глава первая

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Стасов В.В. Избранные сочинения в трех томах. Т. 1. М.: Искусство, 1952. С. 89.
- ² Портрет, принадлежавший Ф.К.Опочинину, являлся поздней копией с оригинала неизвестного художника 2-й половины XVIII в. Этот оригинал хранится сегодня в Музее-квартире И.И.Бродского (Х., м. 58 х 44,5. Инв. № Ж-85). // Живопись, графика, скульптура XVIII – XX вв. Музей-квартира И.И.Бродского. Альбом-каталог. Л.: Искусство, 1989. С. 57, 109.
- ³ Русская старина. 1881. № 2. С. 465.
- ⁴ Шильдер Н.К. Михаил Илларионович Голенищев-Кутузов. 1745 – 1813. Заметка к его портрету, гравированному Серяковым. // Русская старина. 1881. № 2. С. 464.
- ⁵ Русская старина. 1881. № 2. С. 211.
- ⁶ Гуляев Ю.Н., Соглаев В.Т. Фельдмаршал Кутузов. Историко-биографический очерк. М.: Археографический центр, 1995. С. 68-69.
- ⁷ Анучин Д.Н. А.С.Пушкин (антропологический эскиз). М., 1899. С. 24
- ⁸ Там же. С. 23.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Модзалевский Б.Л. Род Пушкина. // Библиотека великих писателей под редакцией С.А.Венгерова. Пушкин. Т. 1. СПб., 1907. С. 17.
- ¹² Телетова Н.К. Ганнибалы – предки Пушкина. // Белые ночи. Альманах. Л.: Лениздат, 1978. С. 260-292; Леец Г.А. Портрет прадеда Пушкина. // Знание – сила. 1978. № 4. С. 46-48; Леец Г.А. Абрам Петрович Ганнибал. Биографическое исследование. Таллин: Ээсти раамат, 1980. С. 186-189; Глинка В.М. Еще раз об изображениях прадеда Пушкина Абрама Ганнибала. // Панорама искусств. Вып. 8. М.: Советский художник, 1985. С. 334-443.
- ¹³ Ключевский В.О. Сочинения в девяти томах. Т. IX. М.: Мысль, 1990. С. 117.
- ¹⁴ Кирсанова Р.М. Первая, самая первая... // Родина. 1998. № 2. С. 90.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Ключевский В.О. Сочинения в девяти томах. Т. IX. М.: Мысль, 1990. С. 111.
- ¹⁷ Там же. С. 117.
- ¹⁸ Автократов В.Н. Жизнь и деятельность военного историка и архивиста Г.С.Габаева (1877 – 1956). // Советские архивы. 1990. № 1. С. 62-76.
- ¹⁹ Габаев Г.С. Мундир и мундирность. Рукопись. Л. 5-6. Архив автора диссертации.
- ²⁰ Габаев Г.С. О портретах императора Александра I, наиболее близких к эпохе Отечественной войны. // Журнал Императорского русского военно-исторического общества. 1911. Кн. 3. С. 1-2.
- ²¹ Габаев Г.С. Мундир и мундирность. Рукопись. Л. 6-7. Архив автора диссертации.
- ²² Там же. Л. 6, 8.
- ²³ Огонек. 1917. № 23.
- ²⁴ Габаев Г.С. Указ. соч. Л. 8. Подробнее об этом см.: Годовщина казни декабристов – экспертиза останков, приписываемых декабристам. // Красная газета. Вечерний выпуск. 1925. № 184. 27 июля.
- ²⁵ Чернов А. Поминовение. // Огонек. 1989. № 4. С. 24.
- ²⁶ Музей и власть. Сборник научных трудов. Ч. 1. М., 1991. С. 142.

- ²⁷ Автократов В.Н. Жизнь и деятельность военного историка и архивиста Г.С.Габаева (1877 – 1956). // Советские архивы. 1990. № 2. С. 61-78.
- ²⁸ Габаев Г.С. Мундир и мундирность. Рукопись. Л. 4. Архив автора диссертации.
- ²⁹ Вестник Музея-панорамы «Бородинская битва». Вып. 1. М., 1997. С. 5, 12; Кавтарадзе А.Г. Военные специалисты на службе Республики Советов. 1917 – 1922. М.: Наука, 1988. С. 236.
- ³⁰ Габаев Г.С. Мундир и мундирность. Рукопись. Л. 1. Архив автора диссертации.
- ³¹ Андроников И.Л. Все живо... М.: Сов. писатель, 1990. С. 416.
- ³² Неизвестный художник 2-й четверти XIX в. Портрет неизвестного офицера. 1830-е гг. Х., м. 57,6 х 47. Государственный Литературный музей. Инв. № 10278/1.
- ³³ Андроников И.Л. Указ. соч. С. 408-409.
- ³⁴ Пахомов Н.П. Выставка Лермонтовских фондов московских музеев. Каталог. М.: Гослитмузей, 1940. С. 11.
- ³⁵ Андроников И.Л. Указ. соч. С. 417-418.
- ³⁶ Историческое описание одежды и вооружения Российских войск. Ч. XX. Новосибирск, 1943. С. 32.
- ³⁷ Историческое описание одежды и вооружения Российских войск. Ч. XXI. Новосибирск, 1944. С. 6.
- ³⁸ Ульянов И.Э. Регулярная пехота 1801 – 1855 / История Российских войск. М.: ООО Издательство АСТ, 1996. С. 172-173; Глинка В.М. Русский военный костюм XVIII – начала XX века. Альбом. Л.: Художник РСФСР, 1988. Ил. 80.
- ³⁹ Военная быль. Париж. 1954. № 9. Апрель. С. 16.
- ⁴⁰ Ацаркина Э.Н. Орест Кипренский. М.: ГТГ, 1948. С. 204-207.
- ⁴¹ Черкашина М. «Но не сорвать венка со славного чела...». Гусар Денис Давыдов глазами историка-архивиста и криминалиста. // Воин. 1996. № 4. С. 33-34.
- ⁴² Вавра В., Габаев Г., Якубов В. Новая атрибуция произведения О.А.Кипренского. // Искусство. 1954. № 6. С. 79.
- ⁴³ Зименко В.М. К вопросу о портрете Давыдова работы О.А.Кипренского. // Искусство. 1959. № 4. С. 65-69.
- ⁴⁴ Сурис Б.Д. Новый факт в пользу традиционного названия портрета Кипренского. Искусство. 1960. № 11. С. 71.
- ⁴⁵ Смирнов Г.В. Еще о портрете Давыдова работы О.А.Кипренского. // Сообщения Государственного Русского музея. Вып. IX. Л., 1968. С. 30-37.
- ⁴⁶ Давыдов Л.Д. Вернуть портрету имя героя. // Неделя. 1984. № 30; Черкашина М. Указ. соч.
- ⁴⁷ Черкашина М. Указ соч. С. 33.
- ⁴⁸ Горшман А.М. Кого писал Кипренский? // Творчество. 1987. № 2. С. 20-21.
- ⁴⁹ Кибовский А.В. Что ни Давыдов – то герой. Еще раз о портрете Давыдова работы О.А.Кипренского. // Воин. 1997. № 12. С. 72-75.
- ⁵⁰ Шинкаренко И.П. Размышления у портрета гусара. // Неделя. 1977. № 18. С. 11.
- ⁵¹ Шинкаренко И.П. К атрибуции так называемого «вульффертовского» портрета М.Ю.Лермонтова. // Искусство. 1968. № 12. С. 65.
- ⁵² Там же.
- ⁵³ Там же.
- ⁵⁴ Там же. С. 67.

⁵⁵ Шинкаренко И.П. О портрете «Мальчик в зеленом мундире». // Новые открытия советских реставраторов. Вып. 2: Солигаличские находки. М.: Сов. художник, 1976. С. 130-132.

⁵⁶ Раков Л.Л. Русская военная форма. Очерк-путеводитель по выставке «История русской военной формы». Л.: Воен. изд., 1946.

⁵⁷ Лев Львович Раков (1904 – 1970). Родился 9 июля 1904 г. в г. Якутске. В 1929 г. окончил Ленинградский государственный университет. Еще студентом начал работать в Государственном Русском музее экскурсоводом. Выделяясь знаниями и энергией, скоро становится методистом просветотдела, а затем, перейдя на научную работу, проявляет большие дарования при создании выставки «Война и искусство». В 1930 – 1932 гг. Л.Л.Раков проходил аспирантуру в Историко-лингвистическом институте по специальности античная история. Закончив аспирантуру, он преподавал в Ленинградском государственном университете и Педагогическом институте им. А.И.Герцена. Одновременно, с 1931 г. Раков становится научным сотрудником отдела Античного мира Государственного Эрмитажа, а затем ученым секретарем музея. Десять лет он проработал в Эрмитаже, принимая активное участие в создании выставок «Военное прошлое русского народа», «175-летие Эрмитажа» и др. За ряд печатных работ по древней и военной истории России ему без защиты присуждается ученая степень кандидата исторических наук. В ноябре 1938 г. Л.Л.Раков был арестован, но в декабре 1939 г. освобожден с полной реабилитацией. В июле 1941 г. он вступил в народное ополчение и служил лектором фронтового Дома Красной Армии. В 1943 г. за работу в боевых порядках войск во время прорыва блокады Ленинграда награжден орденом Отечественной войны 2-й степени. В 1944 г. Раков возглавил создание выставки «Героическая оборона Ленинграда», преобразованной затем в музей. Подполковник Раков стал его директором и в 1946 г. за огромную работу по созданию экспозиции был награжден орденом Отечественной войны 1-й степени. В 1947 г. Л.Л.Раков был назначен директором Публичной библиотеки им. М.Е.Салтыкова-Щедрина, но 31 октября 1950 г. по «Ленинградскому делу» осужден Военной Коллегией Верховного Суда СССР к лишению свободы на 25 лет. Наказание отбывал во Владимирском Центральном. Освобожден в 1954 г. и с 1955 г. являлся директором научной библиотеки Академии художеств. Умер Л.Л.Раков в 1970 г. Биографическая справка любезно предоставлена Заведующей научно-экспозиционным отделом Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда И.А.Муравьевой.

⁵⁸ Раков Л.Л. По поводу двух «портретов неизвестных». // Сообщения Государственного Русского музея. Вып. IX. Л., 1968. С. 23-29.

⁵⁹ Пушкин А.С. Собрание сочинений в десяти томах. Т. II. М.: Правда, 1981. С. 153.

⁶⁰ Тартаковский А.Г. О Владиславе Михайловиче Глинке. // Панорама искусств. Вып. 8. М.: Сов. художник, 1985. С. 330.

⁶¹ Глинка В.М. К методике определения личностей, изображенных на портретах, и датировки произведений искусства по форменной одежде и орденом знакам. // Государственный Эрмитаж. Геральдика. Материалы и исследования. Сборник научных трудов. Л., 1983. С. 84-90; Глинка В.М. Об установлении лиц, изображенных на портретах, по форменному платью и орденам. // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 15. Л., 1978. С. 89-101.

- ⁶² Глинка В.М. К методике определения личностей, изображенных на портретах, и датировки произведений искусства по форменной одежде и орденом знакам. // Геральдика. Материалы и исследования. Сборник научных трудов. Л., 1983. С. 84.
- ⁶³ Тартаковский А.Г. Указ. соч. С. 331-332.
- ⁶⁴ Горшман А.М., Рыбин В.А. В чужом мундире? // Военно-исторический журнал. 1990. № 5. С. 72.
- ⁶⁵ Андроников И.Л. Все живо... М.: Сов. писатель, 1990. С. 378.
- ⁶⁶ Тартаковский А.Г. Указ. соч. С. 332.
- ⁶⁷ Эйдельман Н.Я. Твой восемнадцатый век. Прекрасен наш союз... М.: Мысль, 1991. С. 39.
- ⁶⁸ Бочаров И.Н., Глушакова Ю.П. Разгадка тайны старой акварели. // Литературная Россия. 1981. № 35.
- ⁶⁹ Глинка В.М. Нет, не Лермонтов. // Литературная газета. 1981. № 42. 14 октября.
- ⁷⁰ Бочаров И.Н., Глушакова Ю.П. Нет, это Лермонтов! // Литературная Россия. 1982. № 19.
- ⁷¹ Бочаров И.Н., Глушакова Ю.П. Карл Брюллов. Итальянские находки. М.: Знание, 1984. С. 155.
- ⁷² М.Ю.Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1964. С. 281.
- ⁷³ Русская графика. 1790 – 1920. Париж, 1999. С. 18.
- ⁷⁴ Панчулидзе С.А. Сборник биографий кавалергардов. Т. 4: 1826 – 1908. Спб., 1908. С. 138, 140.
- ⁷⁵ Дуров В.А. Знаки отличия XVIII – XX вв. как исторический источник. // Актуальные проблемы источниковедения истории СССР, специальных исторических дисциплин и их преподавания в вузах. Тезисы докладов III Всесоюзной конференции. Ч. 2. Новороссийск, 1979. С. 285-286.
- ⁷⁶ Косолапов Б.А. Некоторые примеры использования историко-предметного метода при исследовании портретов. // Государственный Эрмитаж. Геральдика. Материалы и исследования. Сборник научных трудов. Л., 1983. С. 93-94
- ⁷⁷ Там же. С. 91.
- ⁷⁸ Горшман А.М., Гончарова Н.Н. Портреты героев 1812 года. // Художник. 1988. № 2. С. 40-42, 60; Горшман А.М., Рыбин В.А. В чужом мундире? // Военно-исторический журнал. 1990. № 5. С. 72-78.
- ⁷⁹ Неизвестный художник конца XVIII в. Портрет Ф.И.Пасынкова. 1790-е гг. Х., м. 70 х 55. Переславль-Залесский историко-художественный музей. Инв. № 124. // Ярославские портреты XVIII – XIX веков. М.: Изобразительное искусство, 1986. Ил. 84.
- ⁸⁰ Косолапов Б.А. Вслед закрывшейся выставке («Ярославский портрет XVIII – XIX веков»). // Художник. 1983. № 11. С. 48-49.
- ⁸¹ Бофор. Портрет обер-офицера 11-го егерского полка. Акварель, гуашь, кость. 7,6 х 5,8 (овал). Государственный Русский музей. Инв. № Ж-664. // Портретная миниатюра из собрания Государственного Русского музея XVIII – начало XX века. Л.: Художник РСФСР, 1979. С. 259, 396-397.
- ⁸² Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. Материалы III научной конференции (25 ноября – 27 ноября 1997 г., Москва). М., 1998. С. 119.
- ⁸³ Старк В.П. Портреты и лица. Спб.: Искусство – СПб, 1995.
- ⁸⁴ Тимофеев Л.В. Кто же позировал художнику? // Невское время. 1996. 26 марта; Тимофеев Л.В. Портреты с чужими лицами. О некоторых «открытиях» и легендах. //

Невское время. 1996. 23 мая; Кунцев В. О музее Набокова. // Независимая газета. 1996. 10 сентября.

⁸⁵ Тимофеев Л.В. Портреты с чужими лицами. О некоторых «открытиях» и легендах. // Невское время. 1996. 23 мая.

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ Беловинский Л.В. История русской материальной культуры. Ч. II. М.: Изд-во МГУК, 1996. С. 124-126.

⁸⁸ Кибовский А.В. «Лучше не братья за дело, чем исполнить его дурно». // Русская коллекция. 1999. № 21-25. С. 19.

⁸⁹ Ракина В.А. «В сердцах чувствительных людей». Восемь фамильных портретов из коллекции «Русский портрет XVIII - XX вв.». // Мир музея. 1995. № 5 (145). С. 56-65.

⁹⁰ Пазухин А.А. Родословная Пазухиных и родословные материалы Пазухинского архива. Спб., 1914. С. 18-19.

⁹¹ Русский портрет XVIII – XX веков из собрания Тверь-универсалбанка. Альбом-каталог. М.: Авангард, 1995. С. 30, 38.

⁹² Левин Л.И. Русский сказочник М-г-з-н. // Родина. 1999. Январь. С. 54.

⁹³ Бочаров И.Н., Глушакова Ю.П. Карл Брюллов. Итальянские находки. М.: Знание, 1984. С. 148.

⁹⁴ Летин С.А. Опыт использования живописных портретов XVIII в. для реконструкции неизвестных типов русского военного костюма. // Государственный Эрмитаж. Страницы истории русской художественной культуры. Сборник научных трудов. Спб., 1997. С. 117.

⁹⁵ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). Спб.: Искусство - СПб, 1994.

⁹⁶ Тартаковский А.Г. Указ. соч.

⁹⁷ Горшман А.М., Рыбин В.А. Указ. соч. С. 76.

⁹⁸ Ромм М.Д. О портретах декабристов Н.М.Муравьева и С.П.Трубецкого. // Временник пушкинской комиссии. Вып. 27. Спб., 1996. С. 208.

Глава 2.

ВЛИЯНИЕ РАЗВИТИЯ ВНЕШНИХ АТТРИБУТОВ РУССКОГО ОБЩЕСТВА НА ПОРТРЕТНОЕ ИСКУССТВО XVIII – 1-й ПОЛОВИНЫ XIX ВВ.

Для историко-предметного метода атрибуции вопрос влияния развития внешних атрибутов русского общества на портретное искусство является очень важным. От понимания специфики и нюансов такого влияния зависит сама возможность применения источников по вспомогательным историческим дисциплинам к изучению произведений живописи. Поскольку историко-предметный метод основывается на системном исследовании внешних атрибутов, изображенных на портрете, необходимо иметь уверенность в том, что эти элементы показаны художником в соответствии с некими общими принципами и закономерностями. Смысл, заложенный при создании произведения в демонстрацию внешних знаков, должен быть верно понят и истолкован исследователем.

Решение этой задачи тесно связано с изучением специфики бытования портрета в обществе и тех функций, которые он выполнял. Конечно, в рамках одной работы невозможно рассмотреть все стороны существования портрета в контексте его культурной и исторической эпохи. Но для историко-предметного метода наиболее важным является анализ причин, обуславливавших изображение внешних атрибутов на портрете. В центре внимания оказываются не только отношения заказчика и художника, автора произведения и его модели, но и влиявшее на них отношение общества к мундирам, орденам, модным платьям, гербам, предметам быта и интерьера. Именно взаимодействие

этих отношений в период создания портрета определяло место и роль внешних атрибутов в его композиции. Анализируя подобное взаимодействие, можно выделить некоторые общие принципы, очень важные для историко-предметного метода. На их характеристике сосредоточено внимание в предлагаемой главе.

Вопрос о месте и значении внешних атрибутов на портрете стал актуальным для европейского искусства уже во 2-й половине XVII в. Французский художественный критик и теоретик искусства Роже де Пиль (1635 – 1709) свидетельствует, что в это время аристократическое общество разделилось на два лагеря. Первые, преимущественно женщины, требовали от художников изображать персонажей в фантастических одеждах по собственному творческому усмотрению. Они аргументировали свое мнение тем, что раз «моды весьма подвержены переменам, то писанные за шесть лет портреты кажутся смешными»¹.

Однако позиция другой группы была более весомой: «Иные ж напротив того утверждают, что моды существенно потребны в портретах, и что не токмо служат оне к вящему означению списуемого, но и представляют образ того времени; что портреты составляя часть истории, должны быть во всем верны; ...Они присовокупляют, что сие отвращение в разсуждении старомодной одежды по истинне было бы простительно, ежелиб оную увидели на ком-нибудь в обществе; но что в Живописи это такая слабость, которую телесные глаза сообщают душевным, и что напротив того сие должно быть паче полезным увеселением и забавным наставлением, когда видим, что в такое-то время употребляли стоячие воротники, а в другое брыжи, шапки с отвесами назад, рукава с козырями, токи, короткие волосы, кафтаны с прорехами, кружевные нашейники с городками, и многие другие моды,

дающие нам знать о времени, в которое жили те люди, равно как оные люди показывают нам время мод»².

Со временем портреты, как и предсказывал Роже де Пиль, стали частью истории. Их точность в изображении внешних атрибутов служит сегодня не только «полезным увеселением и забавным наставлением», но и позволяет изучить портрет с помощью источников о таких деталях: одежде, наградах, украшениях и пр. Данный принцип, сформулированный еще в XVII в., является основополагающим для историко-предметного метода атрибуции произведений искусства.

В России формирование светской портретной школы, следующей европейским традициям, связано с преобразованиями Петра I, хотя активное проникновение новых мотивов в русскую живопись началось уже в допетровскую эпоху. Ярким проявлением этого служит парсунное письмо. Но значительная политическая и географическая удаленность России от мировых центров искусства делала естественный процесс интеграции русского портрета в общеевропейскую систему очень долгим и сложным. Как писал митрополит Стефан Яворский (1658 – 1722): «Нельзя было выглянути за государство и видети, что ся деет на свете. Вестей такожде никаких ниоткуда россияне не имеяху, поведений, нравов и обычаев в иных государствах политичных отнюдь не знаяху»³. Это обстоятельство накладывало свой отпечаток и придавало парсуне национальное своеобразие, ориентированное во многом на древние иконописные каноны.

По сравнению с западноевропейскими произведениями той эпохи, основанными на интерпретации идей и достижений Ренессанса, парсунное письмо явно проигрывало в глазах заказчика, ждавшего от портрета реализма и сходства живописного образа с моделью. С началом при Петре I интенсивного приобщения аристократии к европейскому укладу жизни светский портрет вытесняет парсуну.

Этому много способствовали приезжие иностранные художники, а также обученные у них и за границей русские мастера. Портретная живопись России быстро впитывала правила искусства Нового времени, в том числе и те, о которых писал Роже де Пиль.

Подобная европеизация не являлась чем-то обособленным и полностью соответствовала общим реформам государства. Одновременно с портретным искусством менялось русское общество, что находило прямое отражение в преобразовании системы его внешних атрибутов. В дальнейшем, на протяжении XVIII – 1-й половины XIX вв., можно выделить несколько этапов, когда задачи, стоявшие перед портретом, отношения между заказчиком и художником трансформировались вместе с ролью наглядных элементов в российской действительности. Эта периодизация хорошо заметна в произведениях и четко прослеживается при изучении творчества портретистов. Она имеет важное значение для историко-предметного метода атрибуции, в связи с чем необходимо охарактеризовать каждый из таких этапов взаимодействия портретов и предметов.

2.1. 1701 – 1761 гг.

Первые шаги нового портретного искусства в России следовали канонам парадного портрета Европы. Государственные преобразования Петра, следовавшие европейским образцам, предопределили четкую социальную направленность светского портрета. На первое место выходит дворянство, активно занимающее главные позиции во всех сферах жизни. Если заказчиками парсуны выступали в основном видные деятели церкви и представители знатных боярских фамилий, то ведущими заказчиками портрета становятся дворяне, многие из которых выдвинулись лишь благодаря петровским реформам.

Старые влиятельные роды, как писал А.Н.Радищев (1749 – 1802), «император Петр Великий совсем привел... в затмение своею табелью о рангах. Открыл он путь чрез службу военную и гражданскую всем к приобретению дворянского титула и древнее дворянство, так сказать, затоптал в грязь»⁴. «Разрушенное местничество (вредное впрочем службе и государству) и незамененное никаким правом знатным родам, истребило мысли благородной гордости в дворянах; – сокрушался в книге «О повреждении нравов в России» князь М.М.Щербатов (1733 – 1790)*, – ибо стали не роды почтенны, а чины и заслуги и выслуги; и тако каждый стал добиваться чинов...»⁵. Это предопределило репрезентативный характер формирующегося светского портрета, поскольку «новая знать» (по выражению А.С.Пушкина) кроме внешнего сходства требовала от художников обязательно продемонстрировать свои «чины и заслуги и выслуги» – то есть место в государственной системе, успехи на служебном поприще, близость к монарху если не личную, то общественную и духовную.

Требованиям российского дворянства вполне отвечала европейская, в частности, французская школа портретной живописи.

* Столь высокое мнение М.М.Щербатова о «благородной гордости в дворянах» до Петра I явно преувеличено. В 1701 г. автор сочинения «О ратном поведении» И.Т.Посошков писал боярину Ф.А.Головину: «А естли на конницу посмотреть, то не то, что иностранным, а самим нам на них смотреть зазорно, в начале у них клячи худые, сабли тупые, сами безодежны, и ружьем владеть никаким неумелые. Истинно, государь, я видел, что иной дворянин и зарядить пищали не умеет, а не то, что ему стрелять по цели хорошенько... Истинно, государь, слышал я от достоверных и не от голых дворян, что попечения о том не имеют, чтоб неприятеля убить, о том лишь печетца, как бы домой быть. А о том еще молятца и богу, чтоб рана нажить лехкая, чтоб не гораздо от нее поболеть, а от великого государя пожаловану б за нее быть. И на службе того и смотрят, чтоб где во время бою за кустик притулитца. И иные такие прокураты живут, что и целыми ротами притуляются в лес или в долу, да того и смотрят, как пойдут ратные люди з бою, и они такожде бутто з бою в табор приедут. А то я у многих дворян слышал: «Дай де бог великому государю служить, а сабли из ножен не вынимать». И по таким их словам и по всем их поступкам, не воины они, лучши им дома сидеть, а той ничего и славы чинить, что на службу ходить» (Посошков И.Т. Книга о скудости и богатстве и другие сочинения. М.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 268).

Исследователи искусства Франции рубежа XVII и XVIII вв. справедливо отмечали: «Документальная точность аксессуаров и изысканная декоративность цвета, репрезентативность композиции, заученная грация позы и холодная любезность улыбки – неотъемлемые признаки французского парадного портрета как портрета социального, прежде всего характеризующего общественное положение модели»⁶. В большинстве русских портретов 1-й половины XVIII в. все эти традиции сохранены в полном объеме. Это тем более заметно, что серьезную часть художников в России в то время составляли приезжие мастера-иностранцы. Исполненный по европейским канонам парадный портрет обретает место в российском интерьере и становится достаточно дорогим и модным украшением, с гордостью демонстрируемым гостям.

Не удивительно, что в 1-й половине XVIII в. практически не встречаются портреты камерного, интимного характера. На первый план ставились задачи сходного изображения и прославления персонажа. С этой целью мужской портрет нередко дополнялся изображением кирасы, рыцарских лат, другой героической атрибутики. После исчезновения доспехов на полях сражений, латы в портретной живописи стали чисто декоративным элементом. Художники изображали их достаточно стереотипно, а иногда и просто неправильно. Но четкая социальная направленность «рыцарских» элементов обусловила их распространение в начале XVIII в.

Прославляющие дворянство задачи решались художниками тем успешнее, что само государство стремилось создать для аристократии систему внешних отличий. Установив для отдельных сословных групп европейскую одежду и запретив ношение усов и бороды, Петр I внешне отгородил лично свободных людей от всего остального населения России. Дворянство и армия при этом сохранили ношение клинкового оружия как дополнительный и традиционный признак «царевой

службы». Отныне человек в «немецком платье» со шпагой являлся представителем и исполнителем воли монарха на военном и гражданском поприще. Во имя этого он пользовался практически неограниченными правами и полномочиями. Сохранилось много документов о вопиющих и безнаказанных злоупотреблениях чиновников, солдат и офицеров, которые, помимо казнокрадства и взяточничества, самым жестоким образом притесняли не только крестьян, но даже влиятельных купцов.

Найти управу на обидчиков в судах не представлялось возможным, так как вели их дворяне, облеченные той же властью и ее внешними символами. Офицеры же вообще подчинялись лишь монарху, да Военной коллегии, и местное управление ничего не могло с ними поделать. Водочный мастер и «купеческий человек» И.Т.Посошков (1652 – 1726), много потерпевший от своеволия офицеров, свидетельствовал: «И того ж 721 года полковник Дмитрий Ларионов сын Порецкой, будучи в Новгороде в канцелярии провинциального суда, бранил меня всякою скверною бранью и называл вором и похвалялся посадить меня на шпагу. А за что посадить хотел, вины своей ни малая не знаю... А я на утро принес судьям челобитную, чтоб в брани и похвальных словах его, полковника допросили. И он, Порецкой, в допрос не пошел: «Я де судим в Военной коллегии, а у вас де в Новгороде отвечать не буду». И я, еще и не весьма последний человек, а суда не сыскал. Как же сыщет суд, кто мизирнее меня? Только что о обидах своих жалуйся на служивой чин Богу»⁷.

Даже Петр I признавал свое бессилие искоренить беззаконие и лихоимство исполнителей реформ, среди которых были многие доверенные лица императора. В ситуации практической вседозволенности чиновников и офицеров обязательная служба дворян способствовала развитию духа сословной корпоративности. С

наибольшей отчетливостью это проявилось в армии, где «государевыми людьми» считались даже солдаты. Не случайно Петр I требовал от дворян начинать военную службу с солдатских чинов. В складывавшейся таким образом корпорации европейское платье и шпага играли огромное значение как признак принадлежности к привилегированной социальной группе.

Петр I хорошо понимал важность внешних атрибутов в системе проводимых им реформ. В дополнение к своим наградным эмалевым портретам он учредил первый российский орден Св. Андрея Первозванного. В проекте его устава 1720 г. говорилось: «...ничто столько не поощряет и не воспаляет человеческого любочестия и славолубия, как явственные знаки и видимое за добродетель воздаяние»⁸. «Добродетель» оценивалась лично императором, исходя из главного принципа, сформулированного в девизе ордена – «За веру и верность». Орден отмечал наиболее верных сподвижников реформ, и во имя этого его кавалерам зачастую прощалось очень многое: взятки, казнокрадство, нарушение законов. Таким образом, среди привилегированного сословия в европейском платье появляется небольшая и еще более элитарная группа, отличием которой служили голубая лента и звезда ордена Св. Андрея Первозванного. Знаки ордена становятся важнейшим элементом и объектом первостепенного внимания художников на портретах крупнейших деятелей государства.

Но орден Св. Андрея Первозванного, наградные портреты и добавившийся к ним с 1725 г. орден Св. Александра Невского были доступны лишь небольшому кругу высшей аристократии. Для остального дворянства главным отличием являлся европейский костюм. Хотя сам император придерживался строгих правил, тем не менее «он побуждал некоторое великолепие в платьях... Парчи и галуны стали как у жен, так и у мужей в употреблении, и хотя нечасто таковые платья

надевали, моды хотя долго продолжались, однако оне были, и по достатку своему оные уже их чаще, нежели при прежних обычаях делали. Вместо саней и верховой езды и вместо колымаг, не терпящих украшений, появились уже кареты и коляски, начались уже цуги, которых до того не знали, и приличные украшения к сим экипажам. Служители переодеты на немецкий манер, не в разноцветных платьях стали наряжаться, но каждый по гербу своему, или по изволению делал им ливреи...»⁹.

Однако, несмотря на достаточно быструю общую европеизацию костюма, вплоть до 1730-х гг. государству не удавалось провести его унификацию в зависимости от места служения или ранга обладателя. Правда, уже в 1720 г. был принят первый мундирный регламент, установивший расцветку одежды по родам войск: в пехоте – темно-зеленая с красным, в кавалерии – темно-синяя с белым. Петр, опиравшийся на армию и уделявший ей главное внимание, стремился прежде всего выделить солдат и офицеров. Внешнее обособление военного мундира от остального европейского платья было заложено указом 4 декабря 1724 г., предписывавшим «дабы того цвету и с такими ж обшлагами, с какими делается мундир драгунам и солдатам, другие никто (кроме офицеров, которые действительно служат) не носили»¹⁰. Тем не менее сами драгуны и солдаты зачастую носили одежду, не соответствовавшую регламентированным цветам¹¹. Для единообразного обмундирования армии не хватало средств. Дворяне же, в том числе армейские офицеры, предпочитали одеваться по принципу «каждый молодец на свой образец».

В новых условиях российского абсолютизма богатство и великолепие европейского наряда указывало на имущественное положение человека, его достоинство, место в государственной системе. Сам европейский костюм – внешний символ благородного и военного

сословия – дополненный некоторыми деталями (шарф, нагрудный знак, темляк и пр.), уже имел для дворян значение мундира. Как писал Г.С.Габаев: «В вопросе обмундирования войск необходимо разделить друг от друга два существенно различных элемента: внутренний, или духовный, и внешний, или материальный. Первый олицетворяется понятием *Мундира* как известной эмблемы, как признака принадлежности к военной корпорации – с присущей ей нравственным обликом. Поэтому вид мундира, особенно военного, вызывает представление о том, что можно ждать от носителя данного мундира, говорит об обязанности и правах. Некоторые же особенности мундира указывают на принадлежность носителя его к другим, более крупным группам. Словом, *мундир* для любящего и знающего устройство и историю родного войска, – много говорящая страница этой истории. Другой элемент вопроса обмундирования включает в себе все стороны, не имеющие внутреннего значения: детали покроя, порядок заготовления обмундирования и снабжения им, материал, стоимость, большинство изменений образца. Поэтому разбор второго вопроса может быть вынесен в приложения – для первого же должно найтись место на страницах истории»¹².

В силу названных причин, хотя мундирный регламент 1731 г. и последующие распоряжения определили и наконец унифицировали цвета военных кафтанов, камзолов и прочих деталей униформы, отношение к европейскому платью как общему символу армии и правящего сословия практически не изменилось. Более того, при преемниках Петра I мундир в силу скромности своей отделки считался менее престижным, чем богатая нерегламентированная одежда. При Елизавете Петровне «мундиров тогда, кто имел только достаток, кроме должности своей не нашивали, и даже запрещено было в оных танцевать при дворе»¹³! Мундир рассматривался только как рабочая

одежда и носился без всякого педантизма. Поэт М.А.Дмитриев (1796 – 1866) рассказывал: «Дед мой, когда еще служил в гвардии, при императрице Елизавете, вот как выезжал на караул, будучи, кажется, еще подпоручиком. Да! Не ходил, а ездил в карете. Под мундиром был у него парчовый камзол; а на эфесе шпаги, вместо темляка, цветные ленты, с бантом. Лакей же, стоявший за каретою, имел на голове гренадерскую шапку своего господина и держал в руке его ружье»¹⁴. Для офицера той эпохи важен был не столько цвет камзола, форма темляка на шпаге или правила ношения шапки, сколько само наличие этих элементов европейского костюма.

Тем не менее, если в быту мундиру не отдавали должного почтения, то на портретах ему все-таки уделялось важное место. Небогатый регламентированный наряд олицетворял определенный чин и должность, приносившие владельцу достаток, уважение, знатность и другие блага. Мундир был хоть скромным и рабочим, но благородным костюмом. Особое место имел мундир гвардии – этой главной военной школы российского дворянства. Располагаясь в Петербурге, она играла важную политическую роль, принимая участие во всех дворцовых переворотах. Обладая преимуществом в два чина по «Табели о рангах», гвардейцы, выходя в армию или статскую службу, занимали большинство ключевых постов. Нередко монархи, числившиеся по петровской традиции полковниками гвардии и знавшие многих гвардейцев лично, сами избирали из них государственных деятелей. Такая близость ко двору в XVIII в. имела для аристократии огромное значение. Не удивительно, что рядом с указанием армейского чина в документах того времени часто можно встретить и гвардейский: например, «полковник армии и лейб-гвардии капитан». Майорами и подполковниками гвардии становились лишь особо отличившиеся генералы, что считалось большой императорской милостью.

Знакомства, приобретенные в гвардии, помогали затем в жизни и карьере, объединяя бедного помещика и видного царедворца, отставного прапорщика и генерал-аншефа. Все это многообразие внутренних смыслов выражал военный мундир. Именно поэтому дворяне и даже знатные вельможи, обычно носившие роскошные одежды, предстают иногда на портретах не в драгоценных платьях, а в непритязательных кафтанах офицеров гвардейской пехоты.

Приобретение европейским платьем столь серьезной значимости способствовало вытеснению изображения рыцарских лат из числа живописных приемов. К середине XVIII в. подобные дворянские портреты исчезают. Одним из последних в их ряду является портрет ярославского помещика полковника А.И.Алябьева (1676 – 1755), исполненный неизвестным художником в 1741 г.¹⁵ Эта работа очень интересна. Не слишком умелый, скорее всего крепостной живописец старательно выписал грубоватое и достаточно прозаичное лицо Алябьева. К его малогероическому лицу художник пририсовал широкоплечую фигуру в мощных рыцарских доспехах, застывшую в волевом развороте с развевающимся плащом. Диссонанс изображения настолько очевиден, что невольно заставляет отнести портрет к одним из забавнейших примеров русского примитива. Он наглядно иллюстрирует умирание «рыцарских» традиций даже в искусстве провинциальных мастеров. Последние отголоски «рыцарского» портрета еще существовали некоторое время в виде изображения кирасы, надетой при мундирном или богатом кафтане. Но и они практически исчезли к началу 1770-х гг.*

* Это не касается портретов офицеров и унтер-офицеров кирасирских полков, которым кираса полагалась как существенная часть обмундирования. Хотя и они во 2-й половине XVIII в. практически не позировали художникам в своих латах.

Несколько дольше рыцарские изображения задержались в парадных портретах монархов, полководцев и крупных вельмож. Хотя выполняли их, как правило, европейские мастера, но и они не всегда выдерживали баланс героики и реализма. Едва ли не забавнее портрета Алябьева парадная композиция «Конный портрет императрицы Елизаветы Петровны со свитой», написанная, по всей видимости, немецким художником Г.К.Преннером между 1744 и 1755 г.¹⁶ На картине в мощных рыцарских доспехах изображены не только вельможи, но и сама государыня вместе со статс-дамами и великой княгиней Екатериной Алексеевной. Столь смелое решение могло понравиться императрице, любившей щеголять в мужском костюме. Но с художественной точки зрения композиция Преннера не заслуживает одобрения, и в дальнейшем на протяжении XVIII в. многофигурные «рыцарские» полотна не встречаются.

На смену фантастическим и реальным доспехам пришло европейское, прежде всего богато украшенное или мундирное платье. Оно по праву стало занимать важное место на портрете, что соответствовало общей государственной политике 1-й половины XVIII в. «...Императрица Анна Ивановна любила приличное своему сану великолепие и порядок, и тако двор, который еще никакого учреждения не имел, был учрежден, умножены стали придворные чины, серебро и золото на всех придворных возблистало, и даже ливрея царская серебром была покровенна; – писал М.М.Щербатов, – Великолепие введенное у Двора понудило вельмож, а подражая им и других умножить свое великолепие. Оно уже в платьях, столах и других украшениях начинало из меры выходить; так что самую Императрицу Анною примечено было излишнее великолепие, и изданным указом запрещено было ношение золота и серебра на платье, а токмо позволено

было старое доносить, которые платья и были запечатаны^{*}. Но тщетное приказание, когда сам двор, а паче тогда по причине сыновей Герцога Курляндского, людей молодых, в роскошь сей впал. Не токмо сей роскошь виден был на торжественных одеяниях придворных и других чинов людей; но даже мундиры гвардии офицеров оной ощущали...»¹⁷. При императрице Елизавете Петровне «роскошь в одеждах все пределы превзошел, парчовые, бархатные с золотом и серебром и шелками, ибо уже галуны за подлое почитали, и те в толиком множестве, что часто гардероб составлял почти равный капитал с прочим достатком какого придворного или щеголя, а и у умеренных людей оного всегда великое число было»¹⁸. В итоге «человек делался почтителен по мере великолепия его житья и уборов»¹⁹.

Главную причину распространения европейской роскоши в России князь М.М.Щербатов во многом связывал с женским образом правления после Петра I. Его утверждения небезосновательны. Переход от подчиненного положения женщины в русском обществе рубежа XVII – XVIII вв. сопровождался коренной ломкой всех старых укладов женского быта, в том числе правил одежды. Петр I «заставил мужчин немецкие кавтаны носить, а женщин, вместо телогреи, бостроги, юбки, шлафоки и самары, вместо подкалков, фонтажами и корнетами голову украшать. Учредил разные собрания, где женщины, до сего отдаленные от сообщения мужчин, вместе с ними при веселиях присутствовали. Приятно было женскому полу, бывшему почти до сего невольницами в домах своих, пользоваться всеми удовольствиями общества, украшать себя одеяниями и уборами, умножающими красоту лица их, и оказующими их хороший стан... А сие самое и учинило, что жены, до

^{*} Здесь М.М.Щербатов несколько ошибается, смешивая два указа: Анны Иоанновны от 17 декабря 1740 г. и Елизаветы Петровны от 11 декабря 1741 г. Оба указа запрещали ношение богатого платья и роскошь. Но печати на богатом платье стали ставить по второму указу, уже после смерти Анны Иоанновны.

того нечувствующие своей красоты, начали силу ее познавать, стали стараться умножать ее пристойными одежаниями, и более предков своих распростерли роскошь в украшениях... Если страсть быть приятной такое действие над женами производила, не могла она не иметь действие и над мужчинами, хотящими им угодными быть, то тщание украшений ту же роскошь рождала»²⁰.

Несмотря на то, что «Табелью о рангах» женский мир тоже был разделен по классам в соответствии с положением мужей или родителей, скромного мундирного платья для дам не предусматривалось. Во мнении дворянского общества именно непохожесть женского наряда, его большая стоимость, оригинальность, частая перемена свидетельствовали о достатке и хорошем тоне обладательницы. Моду диктовала Европа, прежде всего Франция. Правда, и здесь при случае властно вторгалось государство. Например, императрица Екатерина Алексеевна «тщилась украшаться разными уборами и простирала свое хотение до того, что запрещено было другим женщинам подобные ей украшения носить, яко то убирать алмазами обе стороны головы, а токмо позволяла убирать левую сторону; запрещено стало носить горностаевые меха с хвостиками, которые одна она носила, и сие не указом не законом введенное обыкновение учинилось почти узаконение, присвояющее сие украшение единой Императорской фамилии, тогда как в немецкой земле и мещанки ею употребляют»²¹.

В дальнейшем императрицы также тщательно следили за всеми направлениями женской моды. Роскошь их туалетов стимулировала общую расточительность одежды аристократии, которая стала государственной проблемой. Попытки монархов ограничить лишние траты дворянства не имели успеха. Вступив на престол, Елизавета Петровна указом 11 декабря 1741 г. сразу обратила на это внимание. Перечислив распоряжения своих предшественников, она с

негодованием констатировала: «Но и за теми Его Императорского Величества Всемилоостивейшими подтвердительными указами, не токмо б знатного достоинства и обретающиеся в знатных же рангах люди, но и те, которые никаких рангов не имеют, не рассуждая о крайнем своем разорении, но только б нарядными себя показать, как сами, так и их жены и дети, не по достоинству своему, носят пребогатые с позументом и из серебряных и золотых материй платье, и делают зело же богатые на людей ливреи и экипажи и от того во истощение своего имения так приходят, что и деревень, закладывая и продавая, лишаются и от того в крайнее убожество впадают. Того ради Всемилоостивейше повелеваем и наикрепчайше подтверждаем, чтобы отныне золота и серебра, никто, како б звания и достоинства ни были, не носили, и как себе платья, так и ливреи с золотом и серебром не делали отнюдь, (кроме военнослужащих, строевого мундира и приезжающих сюда, в службе нашей не обретающихся чужестранцев) и нигде не употребляли, а донашивать старое»²².

Но все эти повеления и «наикрепчайшие» подтверждения постигла общая судьба подобных указов. На практике они почти не выполнялось. «Да можно ли было сему иначе быть, – сокрушался М.М.Щербатов, – когда сам Государь (имеется в виду императрица Елизавета Петровна. – А.К.) прилагал все свое тщание к украшению своей особы, когда он за правило себе имел каждый день новое платье надевать, а иногда по два и по три на день, и стыжусь сказать число, но уверяют, что несколько десятков тысяч разных платьев после нея осталось»²³. Эта цифра не покажется удивительной, если учесть, что только в московском пожаре 1753 г. Елизавета Петровна лишилась четырех тысяч пар платьев²⁴.

Поскольку разнообразие и роскошь женских нарядов мало подчинялись государственной регламентации, то это отчасти было

восполнено орденой системой. С учреждением в 1713 г. женского ордена Свобождения (Св. Екатерины) его лента и знаки появляются на портретах. Однако данная награда носила исключительный характер, так что при Петре орден получила лишь Екатерина I, в ее царствование – 8 человек, при Петре II и Анне Иоанновне – по 4 человека, а при Елизавете Петровне – тринадцать. За исключением награждений в 1725 – 1727 гг. родни всесильного А.Д.Меншикова, у которой ордена изъяли с падением временщика, «дамами Большого креста» были только представительницы правящих династий России и Европы. Благородную традицию нарушил Петр III. Когда пьяный император наградил свою фаворитку Елизавету Воронцову орденом Св. Екатерины, такая милость была воспринята современниками как катастрофа. В панике боевой полковник Н.В.Репнин (будущий генерал-фельдмаршал) разбудил ее сестру Е.Р.Дашкову (1743 – 1810). «Он был очень взволнован и прямо приступил к делу, – вспоминала она позднее, – Все потеряно; ваша сестра получила орден св. Екатерины...»*. Объясняя подобное смятение храброго офицера, Дашкова писала: «По статуту ордена им могли быть награждены только особы императорской фамилии и иностранные принцессы; частные же лица могли его получить только в том случае, если они спасли от опасности особу государя или оказали чрезвычайную услугу отечеству. Вследствие этого в предыдущие

* Ради исторической справедливости следует отметить, что император нарушил традицию еще до Е.Р.Воронцовой, когда 9 февраля 1762 г. награбил обер-гофмейстерину А.К.Воронцову, урожденную Скавронскую. Она поспешила заказать у А.П.Антропова свой портрет не только с орденовыми знаками, но и в орденом платье, изображение которого на портретах практически не встречается. Этот ценный памятник, созданный Антроповым в 1763 г., хранится сегодня в Государственном Русском музее (Инв. № Ж-4919). Более позднее по времени награждение Е.Р.Воронцовой 9 июня 1762 г. возмутило современников прежде всего в силу циничности обстановки и неприкрытого фаворитизма. Именно эти мотивы создали в обществе репутацию нарушения благородных устоев Петра Великого, отодвинув на второй план награждение Скавронской, которая, в отличие от фаворитки, сохранила свою награду и при Екатерине II.

царствования не было ни одного случая награждения орденом св. Екатерины»²⁵. Естественно, что пьяный экспромт императора, разрушивший многолетние традиции, заложенные еще Петром I, сильно поразил очевидцев. С падением Петра III орден у Воронцовой был изъят, а первой кавалерственной дамой нового царствования стала, как это ни парадоксально, ее сестра Е.Р.Дашкова.

Поскольку наградная система для женщин в 1-й половине XVIII в. была крайне ограниченной, то главным внешним отличием светских дам оставалось модное европейское платье. Несмотря на роскошь и огромное разнообразие дамских нарядов, следование общей моде позволяет соотнести их с вполне определенными хронологическими рамками. Зачастую стремительное распространение новых элементов одежды естественным образом упраздняло прежние детали женского костюма гораздо быстрее, чем любое официальное распоряжение. Недаром французские модницы жаловались Роже де Пилю, что их портреты уже через шесть лет кажутся смешными. За этот короткий период в женской одежде успевали произойти глобальные изменения. Российские дворянки старались не отстать от Франции и, несмотря на территориальную удаленность, пытались соответствовать европейским требованиям. Конечно, сама по себе европейская одежда не позволяет определить имя неизвестной дамы на портрете – для этого необходимо было бы иметь сведения о всех женских платьях Российской империи. Но покрой платья, его особенности, ориентированные на веяния моды, могут сообщить информацию о сословной принадлежности изображенной женщины, ее вкусах, близости к столичным кругам, а также о датировке самого портрета.

Интересные исследования в этой области были опубликованы Р.М.Кирсановой. Например, по фонтажу – высокому головному убору и фалбале – широкой оборке юбки она предлагает датировать известный

портрет А.Я.Нарышкиной с детьми Александрой и Татьяной между 1709 и 1715 гг.²⁶ В следующие годы юбки резко расширились, фалбала исчезла, а фонтаж был вытеснен гладкой прической без накладных украшений, введенной в Париже в 1713 г. женой английского посланника герцогиней Shrewsbury²⁷. Подобные аргументы достаточно убедительны и позволяют составить обоснованные заключения по многим вопросам, касающимся дам, изображенных на портретах 1-й половины XVIII в.

Дорогое платье и награды имели большую знаковую важность для дворян, и на портретах они требовали показать эти детали во всем блеске и великолепии. Однако внешние атрибуты являлись неотъемлемой частью портретного изображения и в силу господствовавших художественных приемов. В 1-й половине XVIII в. большинство профессиональных живописцев в России составляли иностранцы. Попытки формирования отечественной портретной школы, воспитавшие замечательных художников, не имели глобального успеха. Причины этого первый историк русского искусства Якоб Штелин (1709 – 1785) показал на примере видных мастеров А.Матвеева (1702 (?) – 1739) и И.Н.Никитина (около 1680 – 1742(?)): «Матвеев и Никитин были русскими, учившимися живописи сначала в Голландии, затем в Риме, которые большими мастерами вернулись в свое отечество, к несчастью, слишком поздно и слишком рано. Слишком поздно, потому что Петр Великий уже умер, и слишком рано, потому что его дочь Елизавета еще не сидела на отцовском троне»²⁸. Их работы, по достаточно объективному мнению Штелина, «доказывают, какие большие художники погибли в лице этих первых воспитанников Петра Великого..., которые своим мастерством прославили бы свое отечество, если бы к ним было лучшее отношение со стороны двора Петра II и императрицы Анны, и они не были бы вынуждены снижать свое

искусство до убого вкуса., чтобы как-нибудь прокормить себя... Все эти славные мастера сгинули в тумане того времени, после того как солнце Петра Великого закатилось и еще вновь не возшло в лице его дочери»²⁹.

В этот «туманный» период основную роль играли заезжие европейские мастера. Следует признать, что в далекую Московию отправлялись не самые лучшие художники. В неискушенной России они быстро добивались известности и славы. Но беспристрастный Штелин, изучая их творчество, нередко делал следующие замечания: «Преннер... Чем больше портретов он писал, тем больше обнаруживал свою убогую живопись и вульгарную манеру, особенно своим пестрым колоритом, в котором белый цвет выглядел как известка»³⁰ и т.п.

В царствование Елизаветы Петровны несколько оживляется отечественная школа, представленная И.Я.Вишняковым (1699 – 1761) и А.П.Антроповым (1716 – 1795). Творчество последнего имело большее влияние на последующую живопись. Но главную роль по-прежнему играли «заезжие насадители искусства»³¹. При императорском дворе появляются блестящие иностранные портретисты вроде П.А.Ротари (1707 – 1762) и Л.Токе (1696 – 1772). Однако основная часть художников, особенно вне Петербурга, не всегда подымалась даже на уровень Преннера. Такие мастера использовали европейский метод портретирования, гневно осуждавшийся придворным британским живописцем Вильямом Хогартом (1697 – 1764): «Что касается портретной живописи, – это главная отрасль искусства, которою художник может добиться сносного дохода, и единственная, в которой любитель денег может составить себе состояние... Поза и драпировка, как их называют, обычно выполняются ремесленником, который надевает костюм и пр. на деревянную фигуру, похожую на куклу с суставами, и копирует ее во всех складках, как бы они ни были

случайны; и все это делается за такую низкую цену, которая позволяет художнику, пользующемуся помощью этих ремесленников, в неделю заработать больше, чем человек первоклассных профессиональных талантов мог бы получить в три месяца. Если у них есть достаточное количество шелков и бархатов, чтобы надеть на куклу, они могут вести весьма выгодную мануфактуру без следа гениальности...

Можно было бы подумать, что при постоянной работе только в одной области они достигают известной легкости, но на деле обстоит как раз наоборот. Несмотря на то, что все их дело в лице, овале, четырех дюймов длины, который перед ними, они вынуждены повторять и менять глаза, рот, нос три или четыре раза до тех пор, пока они не сочтут их правильными. Редкая похвала, заслуживаемая их произведениями, в большинстве случаев относится на долю драпировщика, плата которому – одна часть из десяти, в то время как остальные девять частей, как и репутация, забираются главным «физиономщиком» за работу, которую он может выполнить в пять или шесть часов. И даже это, как оно ни не значительно, дает ему столь много важности в собственных глазах, что он принимает подобающий вид, подпирает бока и, выступая рядом с историческими живописцами, восклицает: «и мы пахали»...

Я иногда объявлял, что никогда не буду писать портреты и часто отказывался, когда меня об этом просили, ибо я узнал горьким опытом, что тот, кто хочет преуспеть в этой области, должен взять за правило совет, рекомендованный Гэем в одной из его басен, – делать всех своих натурщиков и модели божественными. Пройдет или нет эта ребяческая аффектация – спорный вопрос; никто из тех, кто пытался реформировать дело, не добился еще успеха, и нет основания думать, что это когда-либо будет, покуда портретисты в общем не сделаются более честными, а их клиенты менее тщеславными»³².

Приезжая в Россию, где дворянство тщеславилось изо всех сил, иностранные мастера не слишком обременяли себя хогартовской честностью. О том, что Россия не избежала общеевропейского влияния «физиономщиков» свидетельствует опыт французского художника Ж.Л. де Велли (1730 – 1804). Приехав в Петербург в 1754 г., «он начал писать портрет камергера Ивана Ивановича Шувалова в рост и выговорил себе для этого четыре месяца. Г-н камергер обеспечил его жильем и столом. За год он едва справился с этим. Сначала он очень тонко и очень старательно выписал всю фигуру и все околичности, а лицо, которое он все время оставлял нетронутым, напоследок. Когда ему указали на опасность писать таким образом, он ответил с упрямой небрежностью: нужно быть уверенным в своем деле. Но в конце оказалось, что он слишком льстил себе. Насколько хвалили всю картину без лица, настолько мало сходства нашли в лице»³³.

Таким образом, изображение роскошных деталей на портрете было необходимо не только заказчику, но зачастую и самому живописцу. С помощью внешних атрибутов художник создавал композицию, искусно группируя их вокруг персонажа. Каждая мелочь, каждый жест имели свое значение. Например, немецкий портретист Д.Людерс (1710 – 1759), изображая чету Демидовых, особое внимание уделил супруге Г.А.Демидова А.П.Сурмищевой: «Перед ней стоит горшок с розовым кустом, на котором 25 листьев и 5 увядших роз. А 5 свежих роз она сама держит в руке и протягивает их своему мужу, который не берет их и даже не смотрит. Это должно означать, что они живут в супружестве 25 лет, у них было 10 детей, из них 5 умерли, а 5 живы»³⁴. В подобные знаковые композиции художниками искусно вплетались ордена, костюмы, предметы быта и интерьера. Через общепринятые и понятные детали портрет включался в немой диалог со зрителем, сообщая о доблести и чести персонажа, его успехах на

служебном и личном поприще. Являясь важнейшим элементом государственного устройства, внешние атрибуты диктовали правила не только в жизни дворянства, но и в искусстве.

Итак, характерным признаком первого этапа в России явилось быстрое развитие европейской роскоши. Европейский костюм и оружие становятся при Петре I эмблемой дворянства, отличающей привилегированное сословие от остального населения России. В следующие правления аристократия усиливает это различие с помощью дальнейшей европеизации предметов быта и интерьера и их стремительного удорожания. В обществе появляются свои неписанные правила поведения по отношению к внешним атрибутам. Дворянство начинает четко ориентироваться на веяния европейской моды, с тщательным соблюдением всех ее изменений. Роскошь атрибутов, игнорируя ограничения, становится неотъемлемой частью дворянского быта, превращаясь в государственную проблему.

В это же время происходит формирование системы государственных отличий по европейскому образцу. Пока в эту систему включены и общие детали, внешне отделяющие привилегированное сословие от остального населения России. Но постепенно появляются специальные атрибуты, несущие в себе внутренний политический смысл – мундиры и ордена. Правда, мундиры еще не имеют подробной регламентации, а ордена широкого распространения. Но их значимость укореняется в обществе и приобретает свою особую и важную роль.

Портретный жанр в это время ориентируется на требования заказчика и выполняет репрезентативные функции. Для прославления персонажа блеск аксессуаров приобретает первостепенное значение. Понимая общественную важность и внутренний смысл внешних атрибутов, художники делают их изображение неотъемлемой частью, дополняющей портретный образ. Чтобы удовлетворить заказчика, они

активно используют великолепные предметы, сплетая их в сложные композиции, которые иногда своим совершенством превосходят даже само портретное изображение.

Такое внимание к внешним деталям очень помогает сегодня историко-предметному методу изучения портретной живописи. Но недостаточно четкая регламентация самих атрибутов в 1-й половине XVIII в. серьезно затрудняет конкретизирующую работу. Одежда не всегда позволяет точно определить чин и место службы изображенного дворянина. По мундиру обычно удастся установить лишь род войск и гораздо реже полковую принадлежность персонажа. Особенности костюма, как правило, очень приблизительно указывают время создания портрета. Зато показанные художником ордена и знаки отличия, благодаря небольшому числу награжденных, позволяют достаточно успешно идентифицировать изображенного вельможу.

2.2. 1762 – 1796 гг.

В середине XVIII в. в жизни русского общества произошли серьезные изменения. Недолгое царствование Петра III оказало большое влияние на дворянский уклад и всю последующую историю России. Знаменитый манифест «О даровании вольности и свободы всему российскому дворянству» 18 февраля 1762 г. обозначил переход империи к новой форме абсолютизма, восторжествовавшей во 2-й половине столетия. Как писал тульский помещик А.Т.Болотов (1738 – 1833): «...время царствования Петра III – время, которое в истории всех земель, а особливо нашего отечества, останется на веки достопамятным... Первейшею и наиглавнейшею милостию из всех было... освобождение всего российского дворянства из прежде бывшей

неволи и дарование оному навсегда совершенной вольности*, с дозволением ездить всякому, по произволению своему, в чужие земли и куда кому угодно. Великодушное сие деяние толико тронуло все дворянство, что все неописанно тому обрадовались и весь сенат, преисполнясь радостью, приходил именем всего дворянства благодарить за то государя, и удовольствие было всеобщее и самое искреннее»³⁵.

Радость дворян будет понятной, если учитывать, что до этого они обязаны были служить пожизненно. Ротация офицерского и чиновничьего корпуса была невелика, и дворяне увольнялись в отставку в основном по инвалидности, болезни или глубокой старости. Только в 1736 г. срок службы был ограничен 25 годами, а при наличии нескольких сыновей в семье одному из них разрешено оставаться дома для ведения хозяйства. Кроме того, с 1724 г. от трети до половины всех офицеров увольнялись в длительные отпуска. Но служба, хоть и номинальная, оставалась для дворян тяжелым бременем, и избавление от нее было воспринято с восторгом. Императрица Екатерина позднее вспоминала: «Идучи чрез переднюю, нашла тут князя Михаила Ивановича Дашкова, плачущего. Он вне себя от радости и, подбежав ко мне, говорил: «Государь достоин, дабы ему воздвигнуть статую золотую; он всему дворянству дал вольность, и с тем едет в Сенат, чтобы объявить». Я ему сказала: «Разве вы были крепостными и вас продавали доньне? В чем же эта вольность состоит?» И вышло, что в том, чтобы служить и не служить по воле всякого. Сие и прежде было, ибо шли в отставку; но осталось исстари, что дворянство с вотчин и поместья, служа все, кроме одряхлелых и малолетних, в службе

* Имеется в виду дарованное манифестом разрешение дворянам служить и выходить в отставку по желанию. Не дозволялось только выходить в отставку во время войны, а также дворянам, служившим солдатами и унтер-офицерами до получения первого офицерского чина или истечения 12-летнего срока военной службы.

Империи записаны были... У всех дворян велика была радость о данном дозволении служить или не служить, и в тот час совершенно позабыли, что предки их службою приобрели почести и имение, которым пользуются»³⁶.

Но триумф Петра III продолжался недолго. «Сими и некоторыми другими благотворительностями начал было сей государь вперять о себе лучшие мысли в своих подданных, и все начали было ласкаться надеждою нажать в нем со временем государя доброго, но последовавшие за сим другие и немало с сими несообразные деяния, скоро в них сию надежду паки разрушив, увеличили в них ропот и негодование к нему еще более»³⁷. Одним из самых осуждаемых действий императора было коренное изменение военной и государственной символики. Он первый позволил себе нарушить традиции внешних атрибутов, заложенные Петром I. Образ Петра Великого имел для русского общества столь огромное значение, что венценосные преемники, нивелируя на практике его действия и реформы, всегда стремились сохранять внешнюю приверженность петровским традициям.

Для Петра III идеалом служил не Петр Великий, а Фридрих II, и это сразу вызвало негативную реакцию дворянского общества. «Таковое ж негодование во многих произвел и число недовольных собою увеличил он и тем, что с самого того часа, как скончалась императрица, не стал уже он более скрывать той непомерной приверженности и любви, какую имел всегда к королю прусскому. Он носил портрет его на себе в перстне беспрерывно, а другой, большой, повешен был у него подле кровати. Он приказал тотчас сделать себе мундир таким покроем, как у пруссаков, и не только стал сам всегда носить оный, а сверх того, носил всегда на себе и орден прусского короля, давая ему преимущество пред всеми российскими. А все тем не удовольствуясь,

восхотел переменить и мундиры во всех полках, и вместо прежних одноцветных, зеленых, поделал разноцветные и узкие, и таким покроем, каким шьются у пруссаков оные. Наконец, и самым полкам не велено более называться по-прежнему, по именам городов, а именоваться уже по фамилиям своих полковников и шефов; а сверх того, введя уже во всем наистрожайшую военную дисциплину, принуждал их ежедневно экзерцироваться, несмотря какая бы погода ни была, и всем тем не только отяготил до чрезвычайности все войска, но и, огорчив всех, навлек на себя, а особливо от гвардии, превеликое неудовольствие»³⁸.

«Превеликим неудовольствием» умело воспользовалась супруга императора Екатерина Алексеевна. Она точно рассчитала и предусмотрела влияние символики на войска. В ходе дворцового переворота 28 июня 1762 г. внешняя приверженность Екатерины традициям Петра Великого сыграла решающую роль. Для привлечения на свою сторону гвардейцев императрица надела мундир, «который они носили со времен Петра I вплоть до царствования Петра III, заменившего его мундиром прусского образца... Как только императрица приехала в Петербург, солдаты сбросили свои новые мундиры и переоделись в старые, отыскав их бог весть как и где»³⁹. В негодовании гвардейцы надевали гренадерские шапки с вензелем Петра III на штыки или бросали их в грязь, а один из офицерских нагрудных знаков привязали собаке, бегавшей по улице. Утвердившись на престоле, Екатерина II отменила все распоряжения ненавистного ей предшественника, касавшиеся формы одежды и регалий, а гвардии снова были возвращены традиционные «петровские» кафтаны. Если Петр III гордился перстнем с портретом Фридриха II, то Екатерина носила в перстне портрет Петра I. «Я ежечасно с ним советуюсь», – говорила императрица⁴⁰. Внешняя преемственность с царствованием Петра Великого была восстановлена.

Но самая важная реформа Петра III, в корне изменившая отношения власти и правящего сословия, уже приобрела необратимый характер. Она четко разделила XVIII век в сознании дворянского общества на две части. Недаром А.Т.Болотов, вспоминая свой приезд в столицу в 1762 г., писал: «И в Петербурге во всем и во всем произошло столько перемен, и все обстоятельства так изменились, что истинно казалось, что мы тогда дышали и воздухом совсем иным, новым и нам необыкновенным и в самом даже существе нашем чувствовали влочно как нечто новое и от прежнего отменное»⁴¹.

Резкий перелом в общественных отношениях не сразу был воспринят центральной властью. Указом 11 февраля 1763 г. «О рассмотрении акта, которым император Петр III дал вольность благородному Российскому Дворянству, и о приведении его содержания в лучшее совершенство» Екатерина II попыталась приостановить тотальное действие манифеста. Государыня считала, что «сей акт в некоторых пунктах еще более стесняет ту свободу, нежели общая отечества польза и Наша служба теперь требовать могут, ...то надлежит при распоряжении прав свободы Дворянской учредить такие статьи, которые бы наивящше поощряли их честолюбие к пользе и службе Нашей и Нашего любезного отечества»⁴².

Но в итоге «Грамотой на право вольности и преимущества благородного Российского Дворянства» 21 апреля 1785 г. была подтверждена «вольность» дворян служить и оставлять гражданскую или военную службу по своему желанию. Если раньше дворянин являлся опорой государства в силу действительной службы, то теперь на первое место выдвигалась его принадлежность к правящему сословию. Петр I мог требовать в Сенате указ, «что если кто и на столько украдет, что можно купить веревку, тот, без дальнейшего

следствия, повешен будет»⁴³. Екатерина же II грамотой 1785 г. гарантировала дворянам неприкосновенность «чести, жизни и имущества».

Столь радикальные преобразования дворянского общества были во многом связаны с распространением идей Просвещения. «Первые искры национального самолюбия, просвещенного патриотизма показали при Екатерине; – писал Ф.Ф.Вигель (1786 – 1856), – при ней родились и вкус, и общее мнение, и первое понятие о чести, о личной свободе, о власти законов»⁴⁴. Но интерес к личности, правам человека, общественному договору трансформировался в России на собственный лад. Абсолютизм и централизация монархического правления оставались незыблемыми. Екатерина II, переписываясь с Вольтером, Дидро, Гриммом, усиливала права дворянства в закреплении крестьян, самым жестоким образом подавляя выступления недовольных. Таким образом наблюдался парадокс, неоднократно отмечавшийся историками: идеи Просвещения нашли глубокое отражение в русском обществе у правящего класса, почти не коснувшись низшего сословия. Крестьяне по-прежнему оставались в самом притесненном положении, что вело к бунтам и мятежам.

Зато российское дворянство, жестоко расправляясь с «чернью», сформировало представление о просвещенном «золотом веке Екатерины». «В ее славное царствование, – писал один из приверженцев императрицы Л.Н.Энгельгардт (1766 – 1836), – Россия была славна и счастлива, подданные ее наслаждались спокойствием, каждый гражданин уверен был в безопасности личности и обладании своей собственности... Она сделала многие учреждения к управлению России, способствовавшие к утверждению благоустройства и скорому течению дел; она основала и приобрела до 250 городов, торговля в ее царствование распространилась по всем морям, доходы государства, прежде бывшие не свыше 35 миллионов рублей, без наложения новых

податей знатно умножены; морская и сухопутная силы России в ее время приводили в ужас всю Европу. В награждение за военные подвиги учредила орден Св. Георгия, а для гражданских чинов орден Св. Володимира. Покровительствовала науки и художества и привела к концу то, что Великий Петр предпринимал»⁴⁵.

Насколько этот панегирик отвечал действительности, показывает письмо одного из самых осведомленных людей в государстве – великого князя Александра Павловича. «В наших делах господствует неимоверный беспорядок, – писал он 10 мая 1796 г. своему другу графу В.П.Кочубею, – грабят со всех сторон; все части управляются дурно, порядок, кажется, изгнан отовсюду, а империя стремится лишь к расширению своих пределов»⁴⁶. Но общее мнение аристократии игнорировало эти издержки. Дворянская концепция «золотого века Екатерины» выглядела очень привлекательно и благородно. Она хорошо сформулирована в детских воспоминаниях С.Т.Аксакова (1791 – 1859): «Применяясь к моему ребячьему возрасту, мать объяснила мне, что государыня Екатерина Алексеевна была умная и добрая, царствовала долго, старалась, чтоб всем было хорошо жить, чтоб все учились, что она умела выбирать хороших людей, храбрых генералов, и что в ее царствование соседи нас не обижали, и что наши солдаты при ней побеждали всех и прославились»⁴⁷.

Объясняя это противоречивое явление, польский князь Адам Чарторижский (1770 – 1861) писал: «Екатерина, которая за пределами своей столицы почиталась лишенной всяких добродетелей и даже подобающей женщине скромности, сумела завоевать в своей стране и, в особенности, в своей столице, почтение, уважение, даже любовь своих слуг и подданных. В долгие годы ее царствования армия, привилегированные классы, чиновники переживали свои счастливые и блестящие дни... В то время умы были еще полны старого фанатизма и

рабского поклонения самодержцам. Благоденственное царствование Екатерины еще более утвердило русских в их раболепии, хотя проблески европейской цивилизации уже проникали в их среду. Поэтому вся нация, не исключая ни великих, ни малых, совершенно не была смущена недостатками и пороками своей государыни. Все ей было позволено. Ее сластолюбие было свято. Никогда никому не приходило на мысль порицать ее увлечения. Так язычники относились к преступлениям и порокам олимпийских богов и римских цезарей... В кругу иностранцев и русских, любивших посплетничать и позлословить, не щадивших ничего и никого для красного словца и не имевших никаких оснований остерегаться нас, насколько я знаю, не находилось ни одного, кто посмел бы позволить себе какую-нибудь шутку на счет Екатерины. Ничего не уважали, все критиковали, презрительная и насмешливая улыбка часто сопровождала и имя великого князя Павла, но как только произносилось имя Екатерины, все лица принимали тотчас же серьезный и покорный вид. Исчезали улыбки и шуточки. Никто не смел даже прошептать какую-нибудь жалобу, упрек, как будто ее поступки, даже наиболее несправедливые, наиболее оскорбительные, и все зло, причиненное ею, были вместе с тем и приговорами рока, которые должны были быть принимаемы с почтительной покорностью»⁴⁸.

Личная вольность, сопряженная с покорностью и общественным благоговением, определила новое отношение аристократии к государству. Именно в правление Екатерины II служба дворян вместо трудной обязанности становится делом чести. Не служить вообще считается зазорным. Даже критически настроенный А.Н.Радищев признавал эту тенденцию: «В Крестьяцах был я свидетелем расставания у отца с детьми, которое меня тем чувствительнее тронуло, что я сам отец и скоро, может быть, с детьми расставаться буду. Несчастный

предрассудок дворянского звания велит им идти в службу. Одно название сие приводит всю кровь в необычное движение! Тысячу против одного держать можно, что из ста дворянчиков, вступающих в службу, 98 становятся повесами, а два под старость или, правильнее сказать, два в дряхлые их, хотя нестарые, лета становятся добрыми людьми. Прочие происходят в чины, расточают или наживают имение и проч... Иной скажет: а кто таких молокососов толкает в шею? – Кто? Пример общий. Штаб-офицер семнадцати лет; полковник двадцатилетний; генерал двадцатилетний; камергер, сенатор, наместник, начальник войск. И какому отцу не захочется, чтобы дети его, хотя в малолетстве, были в знатных чинах, за которыми идут вслед богатство, честь и разум»⁴⁹.

Однако этот «несчастный предрассудок», по выражению Радищева, был заложен уже в манифесте 18 февраля 1762 г. Даровав вольность, манифест одновременно содержал надежду, что дворянство не будет уклоняться от службы, но с ревностью в оную вступать. Избегающих предписывалось как людей нерадивых о добре общем «презирать и уничтожать» и в публичных собраниях не терпеть. В отличие от Радищева другой свободомыслящий литератор – известный драматург Д.И.Фонвизин (1744/45 – 1792) считал необходимой обязанностью дворян служить государству. Эта мысль четко выражена им в диалоге положительных героев комедии «Недоросль» (1782 г.):

«Правдин. Но разве дворянину не позволено взять отставки ни в каком уже случае?

Стародум. В одном только: когда он внутренне удостоверен, что служба его отечеству прямой пользы не приносит. А! тогда поди.

Правдин. Вы даёте чувствовать истинное существо должности дворянина»⁵⁰.

Само дворянство в этом отрывке рассматривается как должность, сопряженная с государственной службой. Действительно, в обществе того времени не служивший и не имевший чина дворянин приравнивался к отрокам и должен был подписываться: «недоросль такой-то». Приятель А.С.Пушкина князь Голицын – редчайший пример дворянина, который никогда не служил, – до самой старости указывал в официальных бумагах: «недоросль»⁵¹. Екатерина II, прочитав в показаниях арестованного писателя Н.И.Новикова, что он, прослужив шесть лет, вышел в отставку 24 лет от роду поручиком, раздраженно заметила: «Можно сказать, что нигде не служил, и в отставку пошел молодой человек., следовательно, не исполнил долгу служением ни государю, ни государству»⁵².

С переменой отношения общества к государственной службе, ее внешние атрибуты обретают признаки символов дворянской доблести и чести. «...В это время, – вспоминал Ф.Ф.Вигель, – бригадирским шитьем или камергерским ключом заключалось обыкновенно поприще честолюбивейших и тщеславнейших...»⁵³. Понятие о системе государственных атрибутов все больше укореняется в аристократии и становится важным фактором дворянского самосознания и воспитания. Главный упор при этом делался на самое благородное поприще – военную службу. Уже в раннем детстве С.Т.Аксакова поучал полковник Л.Н.Энгельгардт: «Хочешь, Сережа, в военную службу?» Я отвечал: «Не хочу». – «Как тебе не стыдно, – продолжал он, – ты дворянин и непременно должен служить со шпагой, а не с пером»⁵⁴. «В разгуле тогдашнего быта дворянского, – писал С.Н.Глинка (1775 – 1847), – молодые дворяне бегали от чернил и перьев, как от пугалищ»⁵⁵. Перемены в отношении дворянского общества к символам и внешним атрибутам активно поддерживались самой императрицей. Заметив на одном из приемов кавалера боевого ордена Св. Георгия 3-й степени

храброго полковника А.Н.Самойлова, заслоненного толпой генералов и придворных, Екатерина вывела его вперед со словами: «Граф Александр Николаевич, ваше место здесь впереди, как и на войне»⁵⁶. Таким постоянным вниманием государство поощряло служащих дворян, стимулировало их рвение, отмечало заслуги.

Но внимание к службе давало не только положительные результаты. Искательство чинов в обстановке фаворитизма и постоянной нехватки государственных средств приобрело огромные масштабы. Князь М.М.Щербатов свидетельствовал: «Чины стали все продажны, должности недостойнейшим стали даваться и кто более за них заплатит... Купцы, воровством короны обогатившиеся, большие чины получали... Торговля впала в презрение, недостойные вошли во дворяне, воры и злонравные награждены, развратность ободрена...»⁵⁷.

Отзыв Щербатова можно было бы считать предвзятым, но другие современники подтверждают общую негативную тенденцию. Офицер А.Ф.Ланжерон (1763 – 1831) в 1796 г. писал: «Генералы, полковые командиры производят своих парикмахеров, берейторов, поваров в сержанты, которые затем становятся офицерами и адъютантами. У меня в полку есть один грек, который вскоре, за выслугу лет, должен быть произведен в офицеры. В течение 12 лет он был лакеем графа Ивана Разумовского, прислуживал нам за столом, был бит по десять раз, а теперь скоро будет моим товарищем»⁵⁸. В этом контексте становятся понятными строки драматурга Я.Б.Княжнина (1740 – 1791) из известной комедии 1786 г. «Хвастун»:

Люди все рехнулись на чинах.

Портные, столяры – все одинакой веры;

Купцы, сапожники – все метят в офицеры;

И кто без чина свой проводит темный век,

Тот кажется у нас совсем не человек!⁵⁹

Для бывших поваров и берейторов, которых с презрением воспринимала родовитая знать, внешнее приобщение к благородному сословию являлось очень важным. Внешние знаки государственной службы были просто необходимы импровизированным дворянам. «Поверят ли тому, что в армии, – писал А.Ф.Ланжерон, – ...офицеры или по крайней мере большинство их, будучи лишь отъевшимися крестьянами, начавшие службу с унтер-офицерского чина и переносившие тот же образ жизни и те же труды, что и солдаты, ...лишь только они получают офицерский темляк, как становятся сибаритами? Поверят ли тому, что русский офицер никогда не путешествует верхом? Поверят ли тому, что он не сделает и десяти верст, не взяв с собой своей постели? Поверят ли тому, что ему необходимы шампанское и английское пиво? Поверят ли, наконец, тому, что не может нести даже своей сабли и тому, что ее несет вестовой?»⁶⁰. Все эти блага давал бывшему холопу маленький офицерский темляк. Дело здесь, конечно, не в самом темляке, а в том знаковом смысле, которым он был наделен в русском обществе XVIII в., и во имя которого «отъевшиеся крестьяне» стремились к получению этого символа благородного сословия.

Помимо традиционного для послепетровской России стремления к чинам, при Екатерине II начинается активное искательство орденов. До ее царствования ордена Св. Андрея Первозванного, Св. Александра Невского, Св. Екатерины, императорские миниатюрные портреты, а также появившийся в России с 1742 г. голштинский орден Св. Анны оставались исключительными знаками личного расположения монарха. Ими награждались лишь крупнейшие сановники и представители высшей знати. Для большинства аристократии эти отличия оставались недостижимыми. Рассчитывать на получение орденов могли лишь немногие избранные: приближенные и известные императорскому двору. Фавориты еще не были столь многочисленны, и искательство

наград имело место в весьма ограниченном кругу. Ордена рассматривались как одна из почетнейших царских милостей среди других, зачастую более дорогих в материальном отношении пожалований: усыпанных бриллиантами шпаг, эполетов, жезлов, бантов, петлиц и пр. Само награждение нередко сопровождалось дополнительным дарением поместий, угодий, крупных денежных сумм.

При Екатерине II названные выше отличия заметно утратили свою исключительность. Активно раздавая их многочисленным фаворитам и «вельможам в случае», зачастую не имевшим других заслуг кроме личного влияния на императрицу, Екатерина существенно раздвинула круг искателей-претендентов, создав общую негативную тенденцию. Расширяя систему внешних поощрений, императрица учредила два новых ордена, каждый из которых имел четыре степени: 26 ноября 1769 г. – Св. Георгия и 22 сентября 1782 г. – Св. Владимира. Теперь ордена могли получить не только генеральские чины, но даже обер-офицеры. Это распространение тут же создало массу проблем. Если награждения первыми двумя степенями еще отслеживались императрицей, то низшие классы орденов выдавались по представлениям начальников, как правило, без особых поправок и изъятий. Такая система привела к бесчисленным злоупотреблениям, породив массу желающих получить орден путем хитрости или влиятельной протекции. Именно в это время появляются первые отклики современников, сетующих на несправедливость в раздаче наград и высмеивающие искателей. «...Кто чин, или место, или награждение какого бы рода ни было получит, – писал А.Н.Радищев, – обязанным себя, да и справедливо, почитает благодарить за то вельможей. Одного благодарит за то, что его рекомендовал государю, другого за то, что не был ему противен, третьего, чтобы вперед не говорил о нем худо. Государь нередко бывает в сем случае не что иное,

как корабль, направляемый тем ветром, который других превозмогает»⁶¹.

Даже боевой орден Св. Георгия, при пожаловании которым, согласно статусу, «ни высокий род, ни прежние заслуги, ни полученные в сражениях раны не приемлются в уважение»⁶², не избежал общей участи, чему сохранилось немало примеров. По воспоминаниям Л.Н.Энгельгардта, за битву при Мачине 28 июня 1791 г. был «отлично рекомендован ротмистр Хорват и награжден орденом Св. Георгия IV класса, которого с двумя эскадронами гнали турок двадцать, и что сам князь Репнин видя, сказал, что их надобно одеть в серые кафтаны*». Приведя еще один подобный случай, Энгельгардт с сожалением восклицает: «Как поносно начальству делать таковое злоупотребление и бесчестить сей почтенный орден! Но к несчастью, не один сей был таковой пример; люди достойные и действительно заслужившие бывали без всякого награждения, потому что не хотели подличать, а самохвалы и подлые льстецы были осыпaeмы почестями»⁶³.

Материальные выгоды от получения орденов низших классов были для дворян незначительны. Следовательно, их искательство ставило главной целью получение именно почетного внешнего знака. Однако даже в новых условиях отношение к орденам, несмотря на их распространение, еще сохранялось в прежнем патриархальном виде. Они воспринимались прежде всего как монаршее благоволение, не столько заслуженное, сколько всемилостивейше пожалованное свыше. На первом месте стоял не подвиг дворянина, а воля монарха. Попытки молодых офицеров и чиновников установить обратный порядок воспринимались как дерзость и наталкивались на серьезное противодействие высшей аристократии, привыкшей к старым

* В серые кафтаны при Екатерине II одевали рекрут и ссыльных арестантов. Видимо последнее имел в виду Репнин, взирая на бегущих кавалеристов.

традициям. В этом отношении показателен случай, произошедший с Л.Н.Энгельгардтом.

За битву при Мачине 28 июня 1791 г. храбрый Энгельгардт получил лишь одобрительный лист от главнокомандующего князя Н.В.Репнина. 26-летний премьер-майор посчитал эту награду слишком низкой за свой подвиг и отправился к престарелому генерал-аншефу просить орден или золотую шпагу с надписью «За храбрость». Сама по себе открытая претензия нижестоящего к начальнику уже являлась в то время уникальной. А.Ф.Ланжерон с удивлением писал: «Все генералы, полковники и т.п. обращаются с обер-офицерами не только с недостаточным уважением, но даже с презрением. На другой день после такого штурма, как, например, Измаил, этот самый офицер, который подвергал себя неслыханным опасностям, первый взошел на городской вал, видя, быть может, в то же время, как его начальник (генерал Львов, например) прячется во время сражения и появляется лишь тогда, когда опасность уже миновала, этот самый офицер, говорю я, явится к своему начальнику с величайшей покорностью, едва будет говорить и то только тогда, когда его станут спрашивать и, если он умнее своего начальника, то никогда не будет противоречить глупостям его превосходительства; этот начальник будет употреблять этого офицера для лакейских услуг и будет давать ему поручения, которые тот исполнит беспрекословно. Невозможно постичь эту смесь геройства и низости»⁶⁴. Причины этой непостижимой «смеси» объяснил А.Н.Радищев: «Пример самовластия государя, не имеющего закона на последование, ниже в расположениях своих других правил, кроме своей воли или прихотей, побуждает каждого начальника мыслить, что, пользуясь уделом власти беспредельной, он такой же властитель частно, как тот в общем. И сие столь справедливо, что нередко правилом приемлется, что противоречие власти начальника есть оскорбление верховной власти»⁶⁵.

Репнин, о благоговейном отношении которого к наградам уже говорилось в связи с орденом Св. Екатерины, был человеком старых взглядов. Поэтому жалоба Энгельгардта был обречена на вполне закономерный результат: «Как скоро я вошел, то князь, не дав мне вымолвить слова, сказал: «Здравствуйте, мой друг; это вы, который мною в мачинской баталии посланы были атаковать гору? вы то исполнили как храбрый офицер и добрый слуга ее величества (и выхвалял меня минут пять). Да вы, мой друг, и награждены». – «Ваше сиятельство, я видел себя в списке награжденных одобрительным листом». – «Как, мой друг, вы этим недовольны? Разве не все равно, ордена, шпаги? – все то не что иное, как благоволение монаршее, то же, что и листы, а вы хотите быть вывескою вашей храбрости. Благоразумному человеку довольно, когда уже знает, что его имя и служба известны государыне; вам более ничего не надобно, и нет необходимости ни в каком аттестате»⁶⁶.

В этом диалоге суть изменений, наметившихся в екатерининскую эпоху. Новое поколение дворян желало обрести в наградах персонифицированные внешние знаки личной доблести и чести, или, по выражению Н.В.Репнина, «быть вывескою» собственной храбрости и служебного рвения. Взамен же им вручались знаки монаршего расположения, которые благодаря большим издержкам, несправедливостям и злоупотреблениям при награждении приобретали достаточно обобщенный и неконкретный характер. Тем не менее, в царствование Екатерины преобладал именно последний принцип, наиболее отвечавший идеям абсолютизма. Для большинства искателей орденов не столько важным было получить знак собственных заслуг, сколько обрести символ императорского благоволения. Такой внешний символ, независимо от личных качеств его обладателя, автоматически указывал, что данный человек достойный гражданин и «добрый слуга

Ее Величества». Специфика орденов лишь уточняла поприще, на котором награжденный, с точки зрения властей, достиг успехов. По сути дела екатерининские вельможи тоже «служили вывесками», но вывесками царского благоволения, все милостивейшего и всевидящего внимания. Некоторые екатерининские кавалеры превосходили в этом даже завзятых «орденоманов» XIX в. и задавали тон в последующих царствованиях. Например, престарелый генерал Г.С.Волконский, получив, наконец, в 1806 г. высший российский орден Св. Андрея Первозванного, так полюбил его, что носил звезду не только на мундире, но и на шубе, халате, ватном сюртуке и т.п.⁶⁷

Естественно, когда подобные кавалеры заказывали свои портреты, художникам приходилось подстраиваться под мнение заказчиков и учитывать столь почитаемые персонажами регалии. Мундиры, ордена, знаки власти тщательно выписывались художниками, обрамляя «персону» их обладателя и подчеркивая его достоинство, государственную значимость и благородство. Если же портрет заказывал кто-нибудь, по выражению Ланжерона, из «отъевшихся крестьян», то прихоти увеличивались многократно. В 1769 г. журнал «Адская почта» с иронией рассказывал о человеке «низкой породы», который очень разбогател, после чего стихотворец стал возводить его фамилию от римских императоров, а «живописцы стараются представить или Юпитером, или Марсом, либо Аполлоном»⁶⁸.

В какой обстановке приходилось творить мастерам наглядно характеризует случай, описанный А.А.Писаревым (1780 – 1848): «Один Русский художник чертил план зданию для зажиточного помещика, и несколько раз перечерчивал; ибо помещик находил тут худой вид кровли, так столбы не хороши. – *Да позвольте вас спросить*, говорит зодчий, *какого чина или ордена угодно вам строение?* – *Разумеется, братец*, отвечает помещик, *что чина моего штабского, а об ордене*

мы еще подождем, я его не имею. Тут-то зодчий увидел, что имеет дело с невеждою упрямою и тщеславною; почему не окончив чертежа отказался от работы»⁶⁹. Этот комичный случай можно было бы почестъ за анекдот, если бы в Малороссии до середины XIX в. не поражал современников великолепный дворец в форме креста ордена Св. Анны. В середине здания располагался круглый зал наподобие центрального медальона аннинского креста, а на перекрывающем зал куполе возвышалось изваяние Св. Анны, соответствующее орденскому изображению. Дворец выстроил один богатый вельможа, решивший таким образом увековечить свою высшую и любимую награду⁷⁰.

Однако во 2-й половине XVIII в. наряду с репрезентативными полотнами, представляющими дворян в мундирах, с орденами и лентами, появляется все больше портретов людей, что называется «без чинов». В новых политических и общественных условиях дворяне все чаще позволяют изобразить себя на портретах в домашнем или охотничьем костюме. Их привилегия именно в том, чтобы по желанию носить мундир или нет. Даже в летней императорской резиденции Царском Селе «в будничные дни, как военные, так и статские [чины] носили фраки и только в праздники надевали первые мундиры, а последние французские кафтаны со шпагами»⁷¹. Разорительная роскошь костюмов, являвшаяся в начале царствования Екатерины II одним из определяющих признаков социальной иерархии, постепенно утрачивает былую привлекательность. В соответствии с идеями Просвещения императрица пыталась изжить, по выражению Д.И.Фонвизина, «молодцов в золотых кафтанах, да с свинцовой головою», и сделать одежду аристократии скромнее⁷².

Большинство дворян, исключая придворных, стало одеваться проще, чему немало способствовало введение губернских мундиров. Указом 24 октября 1782 г. дворянству «обоего пола» было разрешено

ношение однообразного платья, расцветка которого в каждой губернии была особой. В такой одежде разрешалось «иметь приезд и в столицах во все публичные места и ко Двору Ее Величества». Императрица выражала уверенность, «что сие дозволение толь приятнее всем будет, поколику служит оно к сбережению собственного их достатка на лучшее и полезнейшее и к отвращению разорительной роскоши»⁷³.

В мужском костюме эти меры имели действенный успех, что хорошо заметно по портретам. Введение дворянских мундиров завершило процесс внешнего отделения аристократии от остального населения России. Несмотря на быстрые успехи в столицах и центральных губерниях, реформы одежды, начатые Петром I, медленно шли в глухих провинциях. В Tobольске, например, даже в 1760-х гг. «судьи в присутствие езжали в тулупах и халатах... Часовые стояли в балахонах»⁷⁴. Утверждение общего мундира для дворян, в том числе исполняющих гражданскую службу, позволило окончательно европеизировать облик даже самой бедной провинциальной аристократии. Эта внешняя мера серьезно усилила корпоративные связи благородного сословия, ослабив одновременно моду на роскошь.

Но в женских нарядах реформа 1782 – 1784 гг. потерпела неудачу. «...По желанию императрицы, – вспоминала московская жительница Е.П.Янькова (1768 – 1861), – для того, чтобы не было роскоши в туалетах, для дам были придуманы мундирные платья по губерниям, и какой губернии был муж, такого же цвета и платье у жены... Намерение-то было хорошее, хотели удешевить для барынь туалеты, да только на деле вышло иначе: все стали шить себе мундирные платья, и материи очень дешевые, преплохой доброты, ужасно вздорожали, и дешевое вышло очень дорогим. Так зимы с две поносили мундирные платья эти и перестали»⁷⁵.

Таким образом, если мужская часть аристократии в последней четверти XVIII в. была одета более-менее одинаково, то женщины сохранили прежнюю независимость в одежде. Правда, при Екатерине II расширилось число индивидуальных женских знаков отличия: ордена Св. Екатерины, миниатюрные императорские портреты статс-дам и камер-фрейлин, фрейлинские шифры, шифры лучших выпускниц Смольного института. Все эти детали с большим вниманием указывались на портретах, что очень помогает современной атрибуции. Например, именно сочетание знаков ордена Св. Екатерины с нагрудным императорским портретом позволило исследовательнице Е.И.Столбовой пересмотреть портрет, долго считавшийся изображением Е.Р.Дашковой, и доказать, что изображена на нем статс-дама А.А.Матюшкина. Также по внешним признакам сделана переатрибуция портрета А.А.Меншикова. Установлено, что портрет не может являться изображением этого единственного мужчины – кавалера женского ордена, и выдвинута версия о том, что на портрете представлена Е.Р.Дашкова в мужском костюме⁷⁶. Однако при отсутствии внешних знаков отличия именно разнообразие женской одежды не позволяет определить имя неизвестной дамы на портрете.

Но что говорить о женских нарядах, если особого педантизма не наблюдалось даже в военных мундирах. «Ни в какой службе офицер не подчинен менее точности формы, как в России, – свидетельствовал француз А.Ф.Ланжерон, – Ни покрой, ни цвет, ни форма одежды не сходны между собою. Не только каждый полк, но даже и каждый в нем офицер придерживается своего правила; офицеры безразлично носят длинные или короткие мундиры, белые или цветные жилеты, вышитые галстуки, шаровары всевозможных цветов, шапки или шляпы, и в таком виде являются к своим начальникам и даже часто в главную квартиру. Они очень дорожат этим разнообразием; особенный же образец

изящества для русского офицера составляет круглая шляпа, а *l'anglaise*, которую они носят по преимуществу»⁷⁷. То же происходило и на флоте. «Форма не строго соблюдалась, – вспоминал В.И.Штейнгель (1783 – 1862), – Часто случалось встречать офицеров в мундире, в пестром нижнем платье, с розовым галстуком и в круглой шляпе. Едучи куда-либо, особенно капитаны, любили иметь за собою вестового, который обыкновенно нес шпагу и плащ...»⁷⁸.

Причина отсутствия педантизма во многом объяснялась беспристрастным отношением императрицы к внешнему виду войск. Подготовку распоряжений о форме одежды она поручала доверенным лицам, в частности, Г.А.Потемкину. При недостатке казенных средств и непрерывных походах армию едва удавалось обмундировывать по штатам. Заготовка вещей часто велась децентрализованно и плохо. В такой ситуации всякое дополнительное снабжение и украшательство войск за счет шефов и полковых командиров только приветствовалось. Регламентированные детали требовалось соблюдать только в рамках, обусловленных их главным назначением: «Форменная одежда (мундир) означает место служения, а также степень звания и должности»⁷⁹. Соблюдая этот основной принцип, дворяне не придавали мелким, «неозначающим» деталям большой важности. За подобные нарушения, особенно в действующей армии, никто серьезно не взыскивал.

Свободное отношение к правилам форменной одежды заметно на портретах военных и чиновников 2-й половины XVIII в. Но как экстремальное проявление дворянской вольности в выборе внешних атрибутов, можно рассматривать знаменитый портрет П.А.Демидова кисти Д.Г.Левицкого⁸⁰. Этот портрет наиболее четко обозначил переход от помпезных, парадных по значению полотен к произведениям иного типа, где на первое место ставился сам человек, независимо от его места в социальной системе общества.

Старший сын крупнейшего уральского горнозаводчика Прокофий Акинфиевич Демидов (1710 – 1786) не проявлял большого интереса к промышленным делам. Получив образование в Гамбурге, он не служил, хотя за обширную благотворительную деятельность получил чин действительного статского советника. Демидов прославился как меценат, основав в 1772 г. Коммерческое училище в Москве, пожертвовав многотысячные суммы Московскому университету, а также миллионные вклады на строительство Московского Воспитательного дома, членом опекунского совета которого состоял. При своем несметном богатстве Демидов являлся врагом роскоши. Он вел самый скромный образ жизни и по несколько лет носил только один кафтан. Истинной страстью Демидова была ботаника и цветоводство. Этому увлечению он отдавал массу времени и средств. Его высшим достижением стал богатый редкими растениями Нескучный сад в Москве – первый частный сад столицы, открытый для публичного посещения. Современники характеризовали Демидова как чудака, оригинала, эксцентрика, отмечая некоторую грубость и независимость в общении. Но если отбросить внешние моменты, удивлявшие очевидцев, поведение богатого вельможи во многом соответствовало идеям Просвещения. И это вполне проявилось в его портрете.

Главный попечитель Московского Воспитательного дома И.И.Бецкой заказал портрет Демидова в знак уважения к его благодеяниям. Большой портрет (222,6 х 166 см) должен был занять почетное место в зале Совета, среди портретов других опекунов и жертвователей. Поэтому Левицкий выбирает композиционную схему, уже применявшуюся им ранее в парадных портретах А.Ф.Кокорина и А.М.Голицына. Но тут происходит неожиданное: Демидов позирует художнику не в богатом кафтане со шпагой у бедра, а в домашнем скромном костюме и халате, даже без парика. Его правая рука

указывает на кадки с растениями, левая опирается на садовую лейку, на столе лежат луковицы и раскрытая книга по ботанике. Такое сочетание парадной композиции с обыденным, нерепрезентативным костюмом явно было инициативой Демидова и стало жестом той самой независимости и эксцентричности, отмечавшейся современниками.

По смыслу противоречия, заложенного в изображении, портрет П.А.Демидова не имеет аналогов в русском портретном жанре XVIII в. Его со всей определенностью можно назвать первым портретом человека эпохи Просвещения в России. «Полотно открывает целый этап в развитии русского портрета, – писал А.В.Лебедев, – ...главное, перед нами новая, сугубо просветительская программа парадного портрета: на смену мундиру военачальника, камзолу вельможи приходит халат Демидова...»⁸¹. Как писал И.И.Бахтин (1754 – 1818):

Жан-Жак Руссо сказал в одной из книг своих:

«В халатах только мы все искренни бываем

И правду говорим; когда же надеваем

Парадные платья мы, то лжем безбожно в них».

Руссо то написал остро, умно и кстати,

При том же, как писал, то, видно, был в халате⁸².

Жест Демидова, пожелавшего и на парадном портрете «быть в халате», в силу своеобразия заказчика оказался крайним проявлением идей Просвещения в искусстве. Но именно эти идеи возобладали в творчестве лучших мастеров 2-й половины XVIII в. Созданные ими портреты утрачивают значение парадной картинки. Мундир и награды уже не играют в них ту первоочередную значимость, что раньше, хотя, в силу своего внутреннего смысла, сохраняют важное место. Учитывая необходимость показать их, художники стараются дополнить внешними деталями представленный образ, акцентируя внимание прежде всего на самом персонаже. Все большую популярность завоевывает принцип,

сформулированный в 1786 г. известным британским художником Джошуа Рейнольдсом (1723 – 1792): «Живописец, стремящийся придать в своей картине нарядность и помпу одежам и позам вместо простоты, очарование которой в живописи не меньше, чем в жизни, – будет справедливо осужден, и стиль его будет рассматриваться как низкий»⁸³.

Но постепенно начинает выявляться и обратная сторона художественного процесса. Указанные выше изменения портретного жанра, направленные на внимание к внутреннему миру человека, самостоятельной ценности его личности и неповторимости портретного образа, касались прежде всего творчества лучших живописцев. Для менее одаренных художников новые требования часто становились непосильной задачей. Если талантливые столичные мастера, выполнявшие заказы высшей аристократии, смело воплощали прогрессивные идеи, то в губерниях местные, нередко крепостные художники едва справлялись с задачами внешнего сходства изображения с моделью. Как шутливо писал в 1791 г. поэт И.И.Дмитриев о своем крепостном живописце Ефреме Дементьевиче:

Глядите: вот Ефрем, домовый наш маляр!

Он в списываньи лиц имел чудесный дар,

И кисть его всегда над смертными играла:

Архипа – Сидором, Кузьму – Лукой писала⁸⁴.

Подобные «маляры» заменяли в губерниях опытных портретистов, нередко создавая очень интересные по самобытности полотна. Недостатки образования покрывались у них врожденным талантом и усердием. Типичный такой художник описан в мемуарах помещицы Е.П.Янковой: «Живописец у нас был собственный, не очень искусный, когда приходилось ему самому сочинять и от себя писать фигуры, потому что он плохо знал пропорции, но он очень верно, искусно копировал и в этом был отличный мастер. Звали его Григорий

Озеров; он был из дворовых людей и с детства имел способность к рисованию. Видя это, Дмитрий Александрович* отдал его куда-то учиться, а после того заставлял много копировать и так доучил его дома. И хотя этот крепостной художник не был особенно талантлив, но умел отлично копировать. Впоследствии этого живописца Дмитрий Александрович продал с женой и дочерью Обольянинову по неотступной его просьбе за 2 000 рублей ассигнациями»⁸⁵.

Изучая творчество провинциальных мастеров, надо также учитывать, что на протяжении XVIII и даже в начале XIX в. портретный жанр по старой европейской традиции не считался престижным видом живописи. Эту установку диктовала Академия художеств – школа и законодатель русского искусства. Именно то, что создавая портрет художник был вынужден следовать реальной действительности и удовлетворять мнение заказчика, расценивалось как переход от чистого творчества к ремесленной работе. Показателен в этом отношении первый отечественный учебник станкового искусства «Краткое руководство к познанию рисования и живописи...» (1793 г.)⁸⁶. Его автор Иван Федорович Урванов (р. 1745 г.) в 1759 г. поступил в живописный класс Академии художеств. В 1762 г. на генеральном экзамене «в рисунках с натуры» получил 2-ю серебряную медаль. В 1764 г., учитывая, что Урванов «хороших успехов и поведении», он был оставлен при Академии и в 1766 г. удостоен серебряной медали за рисунки с натуры. 28 июня 1767 г. Урванов «за его успехи и похвальное поведение» получил аттестат собрания Академии художеств, которым был утвержден вольным с детьми и потомками в силу академической привилегии освобождать лучших учеников⁸⁷. После этого он долгое время преподавал живописное мастерство.

* Помещик Д.А.Янков – муж Е.П.Янковой.

Получив столь серьезное образование, Урванов, конечно, был представителем академической школы. В своем учебнике он отводил портрету лишь пятое место, ставя выше него следующие жанры: «Исторический большой, заключающей в себе все исторические деяния», «Перспективный», «Исторический домашний» и «Баталической». Объясняя подобную структуру, он писал: «В портретном же роде всегда делается только одна фигура, и по большей части в одинаком положении, исключая такое изображение, где целая фамилия представлена... Впрочем хотя портреты делаются с такою исправностью рисунка как историческое деяние, или еще и с вящею отделкою и чистотою; однако не можно сей род, в рассуждении изображения свойств, чувствований, страстей и положений сравнять с историческим большим или домашним родом. В портретном роде изображается то только свойство, какое та особа имеет, с которой портрет пишется; а какое она имеет, то означается само собою, сходством портрета. Историкуж надобно такую натуру приискивать, какого свойства человека потребно ему изобразить; а притом еще надобно часто прибавлять воображением такие черты или части, кои бы яснее показывали потребное для изображения свойство. Из чего следует, что историческому художнику гораздо совершеннее должно знать натуру и физиономию; ибо все требует здесь вымысла, а одной натуры недовольно»⁸⁸.

По сути дела перед портретом ставились задачи лишь сходного изображения персонажа. Именно ориентированность портрета на воспроизведение реальности ставила его во мнении Академии и общества ниже других жанров, апеллировавших к творческой фантазии художника. По сравнению с масштабными историческими полотнами портрет сильно проигрывал, так как в нем вместо сложных сюжетов и композиций «употребительные предметы суть люди, и внутренняя

архитектура со всеми домашними украшениями, принадлежностями и знаками звания изображаемой особы; также иногда присовокупляются деревца видимые в окно, или часть сада; а иногда и некоторая часть военного действия морского или сухопутного, либо некоторая часть города, лагеря и прочая»⁸⁹.

В рамках этой ограниченной концепции И.Ф.Урванов дает советы, действительно близкие к руководству по ремеслу: «Портретного рода художнику должно уметь отменно хорошо делать голову, и сходство с тем, с кого портрет пишется, а притом в лучшем лица виде и в хорошем всего положении; также с той стороны лица, которая выгоднее для красоты частей, и полезнее для сходства; ибо не у каждого человека все стороны и части бывают выгодны для сходства и приятности. При чем не худо писать людей, чтобы портреты делать более сходными, в обыкновенном их уборе. Когда по окончании головы назначается платье, то должно постоять тому, с кого пишут; ибо плеча сидящей натуры не бывают в естественном положении. Отделявать же надлежит все с большим вкусом и так, чтобы всего видна была причина; а притом чтобы все части головы одно изъявляли свойство, или веселое или важное, и прочая»⁹⁰.

Первостепенная важность удовлетворения заказчика диктовала мастерам определенные художественные штампы. «Хороший размер и свежий цвет [лица] показывает добрый нрав и крепкое сложение; – писал Урванов, – напротив того худой размер и цвет показывает нехороший нрав и слабое здоровье. Признаки мужественного суть: пропорциональная голова, толстые и кудрявые волосы, красноватое или смуглое лицо, черножелтые или голубые и несколько впавшие глаза, плеча широкие и выдавшаяся грудь; кои признаки также изъявляют великодушные и способность к учению, прилежность, любопытство и склонность ко гневу. Признаки добрых качеств женского пола суть:

небольшая голова, белокурые или темнорусые волосы, лицо белое с малым румянцем, глаза голубые или черные, постоянной взор, пригожий и короткий шаг, кои признаки означают нежную, милосердную, боязливую и склонную к любви и бережливости»⁹¹.

В своем учебнике Урванов дает подробнейший список внешних черт, объясняя на какие особенности характера персонажа они указывают. Его рекомендациям мог бы позавидовать даже создатель известной антропологической теории Чезаре Ломброзо (1835 – 1909). Например, современному искусствоведа трудно догадаться, что «четвероугольная» борода на портрете характеризует человека «справедливого, постоянного и храброго», а «толстая шея означает бодрого, угрюмого, завистливого, хвастливого»⁹². Опираясь подобными элементами, даже малоопытный художник мог сложить нужный образ, применяясь к особенностям модели.

Советы И.Ф.Урванова очень интересны. Декларируя ориентированность портрета на мнение заказчика, Урванов характеризует именно те приемы, которые призваны помочь художнику и удовлетворить портретируемого. Но в тексте его учебника появляется очень важное замечание об изображении одежды: «Знание приличных одежд и украшений состоит в том, чтобы каждое лицо или особа была облечена и имела уборы по обычаю и вкусу народному и по чинности своей. Но особенно украшение более состоит в пристойных движениях и взглядах прекрасной особы дорогим платьем и иными уборами украшенной. Ибо хотя она пригожеством и нарядами взор человеческой к себе привлекает; однако без пристойных движений и взглядов, вся красота и великолепие как бездушны»⁹³. Новое отношение к изображению внешних атрибутов, сформированное лучшими живописцами XVIII в., было наконец теоретически осознано и рекомендовано художникам.

В то время как большинство российских живописцев старались соответствовать вышеописанным стандартам, передовое портретное искусство 2-й половины XVIII в. шагнуло в соответствии с идеями Просвещения далеко за их рамки. Свидетельством этого процесса служит портрет В.Л.Боровиковского «Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке (с Чесменской колонной на фоне)»⁹⁴. Между этим произведением и портретом П.А.Демидова есть связь, определившая суть произошедших изменений. Левицкий писал портрет человека «без чинов», выполняя заказ И.И.Бецкого и прихоть вельможи-мецената. Боровиковский же, в отличие от Левицкого, создавал портрет Екатерины II в 1794 г. по собственной инициативе и сам избрал образ. «...Это была совершенно самостоятельная, требовавшая для своего исполнения настоящего мастерства и художественного воображения композиция, – отмечала Т.В.Алексеева, – созданная, конечно, с определенной, заранее намеченной целью. Такая картина должна была показать высокие творческие возможности художника и несомненно предназначалась для того, чтобы быть представленной во дворец. В случае одобрения она принесла бы живописцу материальное вознаграждение и главное – своего рода апробацию таланта, что повлекло бы за собой его широкое признание и открыло перспективу получения многочисленных заказов»⁹⁵.

Само по себе инициативное обращение художников к образу Екатерины уже имело прецеденты. Такой способ признания использовал, например, в 1763 г. Ф.С.Рокотов. Главным новшеством Боровиковского стала трактовка образа великой государыни. Художник представил императрицу в скромном домашнем платье, прогуливающейся по дорожкам парка с любимой левреткой. Он отринул типичное парадное изображение «земной богини» и обратился к естественному, повседневному виду могущественной правительницы.

«Подобный замысел и решение были совершенно необычны для русского искусства XVIII в., – писала Т.В.Алексеева, – Чаще всего императрица показывалась в торжественном облачении, окруженная царственными регалиями и атрибутами власти... В противовес этим представлениям и этой традиции Боровиковский написал императрицу просто, без всяких атрибутов, в реальной среде. Он как бы низвел ее образ с высоких отвлеченных сфер в повседневную действительность, изобразив самодержицу как обыкновенного рядового человека. В этом было большое авторское значение работы художника...»⁹⁶.

Идея портрета была подсказана художнику творчеством Г.Р.Державина. Не имея возможности писать Екатерину II с натуры, Боровиковский просил позировать в ее платье доверенную камер-юнгферу императрицы М.С.Перекусихину. Своей картиной живописец старался создать образ той самой просвещенной «матушки-государыни», «казанской помещицы», «бедной вдовы», которой желало видеть ее российское дворянство. Но Екатерине, привыкшей к парадным полотнам Ф.С.Рокотова, Д.Г.Левицкого и других мастеров, портрет, судя по всему, не понравился. Он не был приобретен дворцовым ведомством. Тем не менее, именно это изображение государыни (вернее его вариант 1810-х гг. с Румянцевским обелиском), гравированное Н.И.Уткиным, получило большую популярность в 1-й половине XIX в. Даже вдовствующая императрица Мария Федоровна приобрела гравюру и велела повесить ее в своей портретной комнате в Зимнем дворце. Портрет Боровиковского лучше всего укладывался в дворянскую концепцию «золотого века Екатерины». Признаки сентиментализма, заложенные художником в английский тип «портрета-прогулки», только усиливали привлекательность образа.

Причина популярности портрета заключалась прежде всего в его замысле, вернее в мотивах художника. Новаторство Боровиковского в

том, что теперь человеком Просвещения выступал не только и даже не столько изображенный, сколько запечатлевший его мастер. На протяжении всего XVIII в. дворянское общество относилось к художникам как к неблагородной категории зависимых служителей, исполняющих только волю заказчиков. Когда в 1804 г. граф Ф.П.Толстой вышел в отставку и решил посвятить себя искусству, то столкнулся с полным неприятием окружающей аристократии. «Обвинения на меня сыплются отовсюду, – писал граф, – не только что почти все мои родные (окроме моих родителей), но даже и большая часть посторонних нам господ вооружилась против меня за то, что я первый из дворянской фамилии, имеющий самые короткие связи с многими вельможами, могущими мне доставить хорошую протекцию и имея титул графа, избрал для своей деятельности дорогу художника, и везде говорят, что я, унизив себя до такой степени, наношу бесчестие не только своим домашним, но и всему дворянскому сословию...»⁹⁷.

На чем основывалось это мнение аристократии хорошо видно из мемуаров Е.П.Янковой, познакомившейся с Толстым в 1814 г.: «Где он служил сперва, я не знаю; но в то время он был, кажется, в отставке и все что-то такое рисовал и лепил. Мы считали его за пустого человека, который бьет баклуши...»⁹⁸. Когда же граф посватался за старшую дочь Янковых, то отец твердо ей заявил: «Прошу тебя, моя милая, не огорчай ты нас с матерью, перестань думать о Толстом. Знаю, что он тебе нравится, но нам не хочется этого брака: он человек без состояния, службы не имеет, занимается пустяками – рисует да лепит куколки; на этом далеко не уедешь...»⁹⁹.

Однако на рубеже XVIII и XIX вв. унижительный стереотип профессии художника начинает ломаться. Лучшие живописцы осознают свое самостоятельное значение при создании портретов. Они отвергают установки, продиктованные традициями Академии художеств. Им

чужды стремления разочаровавшегося художника Аркадия – героя повести Н.А.Полевого (1796 – 1846) «Живописец»: «Не надобно картин – не хочу писать их; пишу портреты, рожи людские, и пишу как ремесленник!»¹⁰⁰. Художники уходят от деления жанров на «высокие» или «низкие» и превращают портрет в картину, создаваемую с учетом требований заказчика, но по своей воле и замыслу.

Подводя итоги периода 1762 – 1796 гг., следует еще раз отметить, что в царствование Екатерины II государственная служба вместо трудной обязанности становится для дворян делом чести. В соответствии с этим ее внешние атрибуты приобретают значение символов благородства, гражданской и военной доблести. Развивающаяся система мундиров и орденов позволяет государству более широко отличать и поощрять служащих дворян. Но педантизма в соблюдении внешних деталей пока не наблюдается – экономические и политические предпосылки для этого еще не сформировались. Тем не менее, само наличие демонстративных элементов очень важно для аристократии, особенно для значительной группы дворян, выслужившихся из податных сословий. С помощью костюма, орденов, модных украшений искатели чинов из низших слоев населения России стараются не только юридически, но и внешне приобщиться к благородному сословию.

В целом дворянство постепенно отходит от разорительной роскоши – главного признака, определявшего состав и вид внешних атрибутов в 1-й половине XVIII столетия. Одежда большей части аристократии становится проще, чему способствовали государственные реформы, направленные на сокращение расточительности костюмов, уборов и пр. Одновременно завершается процесс внешнего отделения дворянства, в том числе самого бедного и провинциального, от остального населения России. Во многом сокращение роскоши было

связано с распространением идей Просвещения, оказавших влияние на европейские моды. Дворяне не только в быту носят домашнее или охотничье платье вместо мундира, но и позволяют изобразить себя в подобном нерепрезентативном виде на портретах.

В портретной живописи постепенно обозначился переход от помпезных и парадных полотен к произведениям камерного характера. Мундиры и ордена хотя и сохраняют важное значение, но главное внимание теперь обращается на внутренний мир человека. Появляются произведения, представляющие дворян вне зависимости от их места в служебной иерархии. В передовом портретном искусстве формируется новая позиция художника. Учитывая мнение заказчика, живописец стремится встать на равную с ним позицию при реализации творческого замысла. Вместе с тем определяется массовая группа провинциальных и крепостных мастеров, чьи профессиональные навыки сильно отличаются от лучших столичных художников. Созданные ими произведения ориентированы в первую очередь на мнение заказчика и составляют особую, ценную по самобытности группу.

Для историко-предметного метода атрибуции увеличение образцов мундиров, в том числе дворянских, позволяет более конкретно определить место службы и чин изображенного дворянина. Участвовавшие перемены формы точнее указывают датировки создания портрета. Развитие орденской системы, простирающейся теперь на всех офицерских чинов, расширяет возможность идентификации кавалеров по показанным на портретах наградным знакам. Но вольность дворян в выборе костюма, сопряженная с отсутствием педантизма в мундирах, нередко затрудняет определение персонажа. Тем не менее, благодаря дальнейшему развитию системы внешних элементов, практика историко-предметной атрибуции портретов 2-й половины XVIII в. более успешна, чем в отношении памятников 1-й половины столетия.

2.3. 1796 – 1801 гг.

Рубеж XVIII и XIX вв. ознаменован в истории России царствованием Павла I. Его недолгое правление резко изменило жизнь русского общества, обозначив переход от «золотого века Екатерины» к эпохе 1800 – 1810-х гг. Павел решительно отбросил миропорядок, сложившийся за несколько предыдущих десятилетий. Он не принимал во внимание грамоту 1785 г., восстановил телесные наказания дворян, запретил созывать губернские дворянские собрания, ввел жесточайшую цензуру, перлюстрацию писем и многое другое.

Отказ от идей Просвещения носил демонстративный характер – из продажи были изъяты сочинения Вольтера и Руссо, а ввоз их книг запрещен. Быстрое возвышение и еще более стремительная опала могла постигнуть любого без всякой видимой причины. «При самом осторожном поведении, – писала София Тизенгаузен (Шуазель-Гуфье), – никто не мог считать себя в безопасности от доноса, никто не мог рассчитывать на следующий день»¹⁰¹. «За безделицу исключались из службы, заточались в крепость и ссылались в Сибирь; – сокрушался Л.Н.Энгельгардт, – аресты считались за ничто; бывало по несколько генералов вдруг арестованных на гауптвахте. Гражданским чиновникам и частным лицам было не легче. Вместе же с сим изливались великие милости. Если в гнев его [государь] сколько-нибудь продлит наказанием, то те же самые люди не только приходили в милость, но осыпались благодеяниями»¹⁰². В общем реализовывалась знаменитая фраза Павла I: «Знайте же, что при моем дворе велик лишь тот, с кем я говорю, и лишь тогда, когда я с ним говорю»¹⁰³. Это разительно отличалось от стабильного и просвещенного царствования Екатерины.

Во многом бескомпромиссность Павла I основывалась на личной неприязни к деяниям матери. Как бы там ни было, но за несколько лет

ему удалось перестроить всю систему государственной власти. При этом очень важная роль была уделена внешней символике. «Никогда еще по сигналу свистка не бывало такой быстрой смены всех декораций, как это произошло при восшествии на престол Павла I. – вспоминал Адам Чарторижский, – Все изменилось быстрее, чем в один день: костюмы, прически, наружность, манеры, занятия»¹⁰⁴. Уже в первый день нового царствования, 7 ноября 1796 г., последовал приказ всем офицерам «не носить ни в каком случае иного одеяния, как мундир»¹⁰⁵. Дальнейшие распоряжения четко следовали указанной линии. Павел I довел высочайшее внимание к внешним атрибутам до небывалого педантизма: были запрещены круглые шляпы, фраки, жилеты, женщинам запрещено употреблять синие сюртуки с белой юбкой, а также носить на поясе и через плечо разноцветные ленты, штатским запрещены ботфорты, вместо мужских ботинок велено носить башмаки, но не с лентами, а с пряжками и т.д., и т.п.

При этом педантичное внимание к внешним деталям распространялось не только на столицы, но достигало даже самых отдаленных уголков России. Лишь в поместьях дворяне могли чувствовать себя спокойно. Но отправляясь в ближайший город, они сразу попадали под общие требования. Юный Ф.Ф.Вигель, приехав из деревни в Киев в 1800 г., вспоминал: «Одно поразило меня тогда в Киеве: новые костюмы... Павел вооружился против круглых шляп, фраков, жилетов, панталон, ботинок и сапогов с отворотами, строго запретил носить их и велел заменить однобортными кафтанами с стоячим воротником, трехугольными шляпами, камзолами, коротким нижним платьем и ботфортами. В столицах уже давно успели привыкнуть к сей уродливости, в провинциях позже, а к нам в деревню или приказание не дошло, или оно в ней не исполнялось. И мне все платье пришлось перекроить...»¹⁰⁶.

Если подобные строгости наблюдались в провинциях, то в непосредственной близости от императора требования возрастали многократно. Павел лично следил за исполнением своих приказов и требовал сообщать ему о малейших нарушениях. Наряду с важными государственными документами, он, например, изучал рапорт о том, что прапорщик Старобаденского мушкетерского полка Брауншвейг «был встречен на улице... одетый в непристойную офицерскому званию одежду, как-то: в разноцветные на шею повязанные платки, в пестром жилете, в золотом шарфе и сапогах...»¹⁰⁷. Наказания за такие вольности следовали незамедлительно. Особенно доставалось гвардии, привыкшей в XVIII в. к императорским милостям и привилегиям.

В царствование Екатерины, «по обыкновению, молодые люди аристократических семейств начинали свою карьеру в гвардии, потому что служба эта была номинальной. Они даже редко носили военный мундир, а между тем, предаваясь развлечениям петербургской жизни, продвигались в чинах. С восшествием на престол Павла служба эта сделалась действительной и даже очень строгой: дело оканчивалось ссылкой или крепостью, если не умели носить эспантона или не были по форме одеты и причесаны»¹⁰⁸. Князь Адам Чарторижский, вспоминая свое определение в Конную гвардию в 1795 г., писал: «Военная служба в этих гвардейских полках была в большом пренебрежении в то время... Находились офицеры, исполнявшие добросовестно свои обязанности, но это делалось ими по собственному желанию, усердие же их в глазах знатной молодежи являлось скорее чем-то смешным, чем действительной заслугой. Наши генералы совершенно не заставляли нас работать»¹⁰⁹. С воцарением Павла «вышло запрещение служить в гвардии кое-как, по-любительски. С этих пор гвардейская служба приняла очень серьезный и даже тяжелый характер, и большая часть молодых людей стала предпочитать гражданскую службу»¹¹⁰.

В общей сложности при Павле I из армии было уволено 7 фельдмаршалов, 333 генерала и 2261 офицер¹¹¹. Старому офицерскому корпусу, привыкшему к екатерининским правилам службы, был нанесен сильнейший удар. Но если раньше офицеры, выходившие в отставку, имели право носить мундиры, то теперь привилегия утешаться мундиром в отставке давалась только за особые заслуги. 7 декабря 1796 г. Павел приказал: «Всем отставным, которые отставлены после 4 числа сего Декабря, не носить никаких военных мундиров, а Его Императорское Величество предоставляет себе жаловать оное преимущество при отставке, смотря на заслугу и поведение кому позволено носить мундир»¹¹².

«Увольнение от службы, – вспоминал адмирал А.С.Шишков (1754 – 1841), – различаемое на отставку и выключку, было также небывалое нововведение, равно как и то, чтоб служившие некогда в военной службе, из коих иные за оказанные ими подвиги носили на себе знаки наград, выключались из списков или отставлялись с лишением права ходить в том одеянии, в котором они сражались за отечество»¹¹³. Именно в это время начинается четкое разграничение между мундиром, как исключительным признаком действительной государственной службы, и общим гражданским платьем дворянского сословия. Офицерский и чиновничий корпус постепенно выделяются в самостоятельные корпорации, правила которых не всегда совпадают между собой, а также с принятыми в обществе. В дальнейшем эта внутренняя и внешняя разобщенность будет только усиливаться

Сам мундир тоже претерпел серьезные изменения. Преклоняясь перед Фридрихом II, Павел заменил екатерининскую форму на новую, сделанную по прусским образцам. Эта реформа вызвала полное неприятие со стороны офицеров. Как записал в своем дневнике 15 января 1797 г. капитан Московского гренадерского полка Н.А.Грязев:

«...последовало с нами нещадное и уродливое преобразование: прекрасные мундиры наши, украшающие и открывающие человека во всей его природной стройности, заменили каким-то нескладным мешком, делающим и самого прекрасного мужчину безобразным привидением; ...В таком карикатурном наряде я не мог равнодушно видеть себя в зеркале и от доброго сердца хохотал, несмотря на головную боль, происходящую от стянутых волос, вонючего сала и крепко стянутой галстухом шеи»¹¹⁴.

Но Павел не считался с мнением общества и традициями в вопросах внешней символики. Узнав, что еврейское слово «Анна» переводится на русский язык как «благодать», Павел в честь своей фаворитки Анны Лопухиной украсил знамена, флаги, гренадерские шапки надписью «Благодать». Это стало широко известно. «Имя Анны, которому приписывали мистический смысл божественной благодати, стало девизом государя, – вспоминала графиня В.Н.Головина (1766 – 1821), – Он поставил его на знаменах своего первого гвардейского полка. Красный цвет, любимый Лопухиной, стал любимым цветом императора Павла, а значит, и двор стал отдавать ему предпочтение. И офицеры, и все придворные, за исключением прислуги, носили этот цвет»¹¹⁵. Полностью, с учетом мнения Лопухиной, были изменены дворцовый распорядок, церемониал, этикет. В результате внешняя символика государства была совершенно дискредитирована, потеряв в глазах дворянства прежнее благородство и привлекательность.

Император прекратил награждения орденами Св. Георгия и Св. Владимира, учрежденными Екатериной и успевшими завоевать популярность. Оставшимися наградами он распоряжался самовластно, не учитывая традиций даже высшего ордена Св. Андрея Первозванного. «...Для всех было неслыханною новостью, что государь сам возложил этот орден на митрополита петербургского Гавриила, – вспоминала

Е.П.Янькова, – до тех пор духовенству не давали орденов, а награждали только панагиями да крестами или жаловали одежды какие-нибудь дорогие»¹¹⁶. Не меньшее удивление вызвало пожалование орденом императрицы Марии Федоровны. До этого «супруга императора не носила голубой ленты и имела только ленту ордена св. Екатерины, учрежденного Петром I для своей жены»¹¹⁷.

Прежде почетные и редкие награждения высшими орденами следовали теперь со стремительной быстротой. «Приглашенные в первые дни выходили минутой спустя, большею частью с радостными лицами, с красной или голубой лентой через плечо»¹¹⁸. Требования статусов целиком заменялись личным пристрастием императора. Например, орденом Св. Андрея Первозванного, учрежденным Петром I «в воздаяние и награждение одним за верность, храбрость и разные Нам и отечеству оказанные заслуги, а другим для ободрения ко всяким благородным и геройским добродетелям»¹¹⁹, Павел наградил графа А.К.Разумовского, главной заслугой которого являлась тайная связь с первой супругой императора великой княгиней Натальей Алексеевной. Такое «ободрение ко всяким благородным и геройским добродетелям» было воспринято современниками с понятной двусмысленностью¹²⁰. «Сие вместе и расточение чинов и неуважение к ним уронили их достоинство», – сокрушался А.С.Шишков¹²¹.

Помимо орденов Св. Андрея Первозванного и Св. Александра Невского Павел активно жаловал принятые в состав российских наград ордена Св. Анны и Св. Иоанна Иерусалимского. Но восприятие этих орденов современниками серьезно отличалось от предыдущего царствования. «Такое вдруг множество явилось генералов, и такое скорое производство потеряло уважение к оным, равно как и к орденам; ибо император не раздавал, а разметывал их, – писал Л.Н.Энгельгардт, – Служа в Турецкую войну и противу поляков усердно и ревностно, был я

в нескольких сражениях, лица от неприятеля не отворачивал и ничего не получил. А за шаржирование на Арском поле и удачные батальонные выстрелы получил два ордена »¹²².

Следует добавить, что пристрастие Павла к ордену Св. Анны многие объясняли, как и слово «Благодать», влиянием фаворитки А.П.Лопухиной. Мальтийский же орден не пользовался уважением изначально. «Павел воспламенился мыслью стать самому гроссмейстером Мальты, – писал командор ордена Адам Чарторижский, – Лично для Павла в этом деле играли роль не столько политические соображения, сколько овладевшее им страстное желание фигурировать перед княжной Лопухиной в ореоле рыцарского героизма... Все это невольно принимало характер театрального маскарада, вызывавшего улыбки и у публики и у самих действующих лиц, исключая только самого императора, вполне входившего в свою роль»¹²³. «Этот орден, – вспоминала В.Н.Головина, – присоединенный к государственным регалиям, возбуждал общие насмешки, как и почти театральные сцены выполнения всех обрядов ордена»¹²⁴.

Но, несмотря на непопулярность, изменения внешней символики при Павле I хорошо заметны на портретах. В обстановке всеобщего педантизма дворяне вынуждены были позировать художникам в окружении новых, пусть даже и уродливых с их точки зрения атрибутов. Показательный случай описан французской художницей Мари Луиз Элизабет Виже-Лебрен (1755 – 1842). Живя в Петербурге, она писала портрет князя И.И.Барятинского, когда ношение пудры стало обязательным вопреки парижской моде не пудриться. «Я просила его, – рассказывает Виже-Лебрен, – приезжать ко мне без пудры; он согласился. Но однажды он является бледный, как смерть. «Что с

* Св. Анны 3-го класса и командорский крест Св. Иоанна Иерусалимского.

вами?» – спросила я. «Едучи к вам, я встретил государя, – отвечал он, еще дрожа, – и едва успел скрыться под воротами, но боюсь, что он меня узнал»¹²⁵. Смятение Барятинского будет понятным, если учитывать, что при Павле «большая или меньшая тщательность в прическе мужчин часто служила поводом к их изгнанию или к фавору»¹²⁶. В такой ситуации отступать от предписанных образцов даже на портрете было небезопасно.

Именно при Павле I начинается целенаправленный педантизм в изображении на портретах мундиров, орденов, иных внешних знаков. Если раньше заказчик свободно решал: быть ему на портрете в мундире или нет, то теперь такая вольность костюма могла стоить карьеры. Портреты просвещенных людей «в халате» выходят из употребления, уступая место изображениям служащих дворян в мундирах. Важность знаков государственной службы на портретах диктовалась также постепенным обособлением офицеров и чиновников в самостоятельные социальные группы со своими правилами поведения и символикой.

Реформы Павла I дают широкие возможности для применения историко-предметного метода атрибуции. Строгое соблюдение приказов о мундирах и орденах помогает точно датировать портреты, определить чин, место службы или губернию изображенного дворянина. Но крайне быстрая текучесть кадров, частые увольнения, награждения и производства затрудняют идентификацию персонажа. Выделить по внешним атрибутам кого-то конкретно из постоянно менявшегося состава полка или ведомства, как правило, очень трудно. Да и самих портретов, созданных за четыре года правления Павла, не очень много. Конфликт между его государственным устройством и дворянским обществом закончился переворотом 11 марта 1801 г. Но несмотря на общую непопулярность действий Павла, именно они предопределили «дней Александровых прекрасное начало».

2.4. 1801 – 1815 гг.

Хотя Александр I, вступив на престол, декларировал преемственность с правлением Екатерины II, преемственность эта была скорее внешней, чем действительной. Недаром скептики, вроде Д.П.Рунича (1780 – 1860), отмечали: «Суровость Павла сменилась необузданною распущенностью. Либерализм обратился в моду. При вступлении на престол Александр объявил о своем намерении царствовать по примеру своей бабки Екатерины II. Только и было разговоров, что о манифесте, содержащем эту пошлую и смешную фразу, да о красоте юного императора и свободе, которую жаждали»¹²⁷.

Александр I сразу же восстановил ордена Св. Георгия и Св. Владимира, отменил многие распоряжения отца и ввел новую форму одежды. «Первое употребление, которое сделали молодые люди из данной им воли, была перемена костюма, – вспоминал Ф.Ф.Вигель, – Не прошло двух дней после известия о кончине Павла, круглые шляпы явились на улицах; дня через четыре стали показываться фраки, панталоны и жилеты, хотя запрещение с них не было снято; впрочем, и в Петербурге все перерядились в несколько дней. К концу апреля кое-где еще встречались старинные однобортные кафтаны и камзолы, и то на людях самых бедных. В военном наряде сделаны перемены гораздо примечательнейшие: широкие и длинные мундиры перешиты в узкие и через меру короткие, едва прикрывающие грудь; низкие отложные воротники сделались стоячими и до того возвысились, что голова казалась в ящике, и трудно было ее поворачивать. Перешли из одной крайности в другую, и все восхищались новою обмундировкой, которая теперь показалась бы весьма странною»¹²⁸.

Но вернуть екатерининскую эпоху, снова надев круглую шляпу и фрак, было уже невозможно. Слишком сильные потрясения пережила

Россия за годы предыдущего правления. Изменения общественной жизни приобрели необратимый характер. Оставили государственные дела екатерининские вельможи, вышли в отставку многие генералы и офицеры. Е.Р.Дашкова «с грустью видела, что Александр окружил себя молодыми людьми, небрежно относившимися к особам преклонного возраста, которых император и без того старался избегать... Каково было мое негодование, когда я слышала, что лица, окружавшие государя и обыкновенно враждовавшие между собой, однако в один голос поносили царствование Екатерины II и внушали молодому монарху, что женщина никогда не сумеет управлять империей. В противовес ей они восхваляли до небес Петра I...»¹²⁹.

Сам Александр не придерживался столь радикальных взглядов. Он объяснял брату Николаю, «что нашел дела в совершенном запущении от совершенного отсутствия всякого основного правила и порядка в ходе правительственных дел; ибо хотя при императрице Екатерине в последние годы порядку было мало, но все держалось еще привычками; но при восшествии на престол родителя нашего (то есть Павла I. – А.К.) совершенное изменение прежнего вошло в правило: весь прежний порядок нарушился, не заменяясь ничем»¹³⁰. Все приходилось начинать сначала. Новый век требовал новых героев в политике, на войне, в искусстве.

Хотя в начале XIX в. еще продолжали работать такие признанные мастера портретного жанра, как Д.Г.Левицкий и В.Л.Боровиковский, но уже не они определяли передовой художественный процесс. Правда, как справедливо отмечал М.В.Алпатов, «Боровиковский в своих поздних портретах преодолевает налет чувствительности, который лежит на его произведениях XVIII века, вроде знаменитой Лопухиной. Его образы становятся более мужественными, в фигурах проявляется больше простоты и сдержанности и даже черты героики. Художник

отказывается от оттенков сиреневого и бледно-голубого, не боится насыщенных красок, пользуется цветовыми контрастами и силуэтами. И все же Боровиковскому оказалось не под силу воплотить в искусстве то новое, чего требовала русская жизнь начала XIX века»¹³¹. Вместе с Левицким и Боровиковским уходила в прошлое система ценностей общества и искусства «времен Очаковских и покоренья Крыма». Наступала эпоха Аустерлица, Бородине и Парижа.

Начало правления Александра I сопровождалось непрерывными войнами, главную эпопею которых составили наполеоновские походы. Противоборство России и Франции, захватившее всю Европу, пожалуй, впервые заставило иностранные державы воспринимать Россию как равноправного политического партнера. Историки, изучающие эту эпоху, главное внимание уделяют Отечественной войне 1812 г. Но крупные неудачи 1800-х гг. также оказали на русское общество огромное влияние, во многом предвосхитив последующие реформы.

К концу XVIII в. Россия привыкла побеждать. Военные триумфы расценивались как само собою разумеющееся продолжение общих государственных успехов. Получая известия о победах Румянцева, Потемкина или Суворова, многие дворяне, подобно донскому генералу Ф.П.Денисову, восклицали: «Я вам говорил, что французы (в зависимости от ситуации турки, поляки, шведы. – А.К.) будут побиты, это и не могло быть иначе. Россия везде и всегда будет разбивать своих врагов. Она непобедима»¹³².

Первым чувствительным ударом по самоуверенности России стал Аустерлиц. Эту катастрофу можно было считать случайностью, обвинив в неспособности М.И.Кутузова и австрийцев. Но вторая неудачная попытка, приведшая к поражению при Фридланде и Тильзитскому миру, разрушила победоносный стереотип, а следовательно и веру в непогрешимость правительства. Ф.Ф.Вигель,

посетивший в это время Петербург, писал: «Когда, после кратковременного отсутствия, водворился я в счастливое мое отечество, то многое в нем изменилось; поколебалась вера в его несокрушимость; надолго, может быть, навсегда нарушены взаимные любовь и доверенность царя и народа... Все чувствовали, что унижение, понесенное главою народа, неизбежно должно разделять с ним все государство. Самое негодование на сильного противника нашего было глубже и пристойнее; большого уныния не показывали, все храбрились, последнюю победу его усиливались приписывать более счастью, чем искусству, и желание новой с ним войны было всеобщее»¹³³.

Но неудачи, совпавшие с резкими переменами правительственного курса, четко разделили в сознании дворянского общества XVIII и XIX в. Теперь правление Екатерины воспринималось как «век орлов», «времена златые»,

Когда под скипетром великия жены
Венчалась славою счастливая Россия,
Цветя под кровом тишины!¹³⁴

Издержки, о которых писали М.М.Щербатов, Л.Н.Энгельгардт, А.Ф.Ланжерон, А.Н.Радищев и другие современники отошли на второй план. Прежняя слава русского оружия после Аустерлица и Тильзита обрела в глазах общества новую привлекательность. Одновременно изменилось отношение дворянства к внешним атрибутам.

Блестящие победы XVIII в. искупали все частные недостатки в награждениях. Военные успехи России и благоговение отношение к власти позволяли дворянству игнорировать злоупотребления, нередко исходившие от самих «екатерининских орлов». В общем награды воспринимались как знаки доблести и чести. Александр I попытался с помощью славных традиций XVIII в. исправить впечатление от проигранных кампаний 1805 и 1807 гг. Однако новые пожалования

чинов и знаков отличия привели к обратному результату. Они заставили общество относиться с большим уважением к прежним наградам и со скептицизмом к новым. «Вскоре после тильзитского мира многим розданы были георгиевские кресты, без всякого о подвигах их извещения; — вспоминал А.С.Шишков, — и как войски наши были побеждены, и мир заключен для нас постыдный, то раздача сих крестов подала повод к разным насмешкам. Сами получившие их, казалось, не привязывали к ним должного уважения; ибо скоро после того, в один праздничный день, многие из них приехали за государем в церковь и стояли вне оной; в это время идет мимо их приехавший из деревни, давно отставленный, морской бригадир Кожухов, старик, с плешивой головой, в старом тогдашнего покроя белом мундире, какой носили до времен Павловых, и на нем был третьей степени георгиевский крест. Лишь только новые кавалеры увидели его, то все оборотили на него глаза и, словно как бы крест его был не такой, какой на них, говорили друг другу: — «Посмотрите, посмотрите на этого старика! Верно крест этот не без заслуг ему дан; он делает его толь почтенным, что всякому хочется поцеловать его в плешивую голову». Я сам разговор этот слышал и подумал: вот какое уважение сохраняют еще полученные в Екатеринино время чины и знаки отличия!»¹³⁵.

Если в царствование Екатерины ордена воспринимались благоговейно, то о новых награждениях ходили даже эпиграммы и стихи. «На другой день приезжаю я в свой департамент, — продолжает мемуары А.С.Шишков, — Там, с графом Мейстером, между прочим, зашла у нас речь о том, как худо люди о сих неблаговременно сделанных наградах толкуют. Тогда вынул он из кармана бумажку с написанными на ней французскими стишками, в которых, хотя без большой желчи, однако ж с довольным остроумием и справедливо, сия раздача крестов осуждается»¹³⁶. Самих стихов Шишков, к сожалению,

не приводит. Но об их содержании можно догадаться по воспоминаниям Ф.Ф.Вигеля: «Знатная молодежь... спесиво и грозно толковала о будущих своих подвигах, над чем иные тайком смеялись, будто по ошибке вместо геро называя ихzero и розданным ей во множестве анненским шпагам давая название ослиных шпаг: ânne вместо Anne»¹³⁷. Все старания полиции прекратить насмешки ни к чему не привели.

Стихи и эпиграммы можно было бы считать досадным эпизодом, незначительным в свете грядущей славы 1812 – 1814 гг. Но они определили формирование нового отношения общества к внешним атрибутам. Важность произошедшего точно подметил А.С.Шишков. Офицеры по-прежнему были храбры и бесстрашны, практически не изменились статусы орденов и порядок награждения. И тем не менее новое поколение, сравнивая себя со стариками, считало, что «как бы крест его был не такой, какой на них». Причина этого в новом восприятии дворянством знаков отличия.

В 1792 г. главнокомандующий Н.В.Репнин укорял Л.Н.Энгельгардта за то, что тот хочет быть «вывескою» собственной храбрости. Награды XVIII в. являлись неотъемлемой частью государственного устройства, и их обладатель полностью разделял славу империи. Но в условиях военных катастроф, когда поражения легли пятном на всю армию, для каждого офицера стала необходимой личная «вывеска», дистанцирующая его от общих государственных неудач. Она свидетельствовала, что дворянин с честью выполнил свой долг, и нет его вины в унижении России. Боевые награды как бы снимали с офицера груз ответственности за поражения. Благодаря этому, ордена приобретают персонифицированный характер. Теперь это не просто монаршая милость. Орден действительно оценивает личные качества дворянина. Награду не столько получают свыше, сколько

заслуживают конкретными делами. В последующих кампаниях новое отношение к наградам укрепилось окончательно.

«1812, 1813 и 1814 годы загладили Аустерлицкую бойню и постыдный Тильзитский мир и доказали Европе всю силу или могущество не правительства, а народа русского, – писал офицер В.Ф.Раевский (1795 – 1872), – Не только немцы, но англичане и французы с уважением встречались с русскими офицерами, любовались сильными, стройными, боевыми и всегда веселыми русскими солдатами. Победа за победою положили конец войне»¹³⁸. В сражениях и битвах с самым мощным соперником слава русского оружия гремела как никогда ранее. Торжество России, увенчавшееся взятием Парижа в 1814 г., надолго определило политическую карту мира.

Бурные события, прежде всего Отечественная война, всколыхнули русское общество, определили новые идеалы и символы. «Не велик промежуток между 1810 и 1820 гг., – писал позднее А.И.Герцен, – но между ними находится 1812 год. Нравы те же, тени те же, помещики, возвратившиеся из своих деревень в сожженную столицу, те же. Но что-то изменилось. Пронеслась мысль, и то, чего она коснулась своим дыханием, стало уже не тем, чем было»¹³⁹.

Борьба против Наполеона сформировала совершенно новое поколение дворянства, разительно отличающееся по своим принципам и убеждениям от людей XVIII в. «Мы были дети 1812 года, – вспоминал М.И.Муравьев-Апостол, – Принести в жертву все, даже самую жизнь ради любви к отечеству было сердечным побуждением. Наши чувства были чужды эгоизма. Бог свидетель этому...»¹⁴⁰. «Полки, наполненные молодежью, – писал декабрист Н.И.Лорер, – по возвращении из Парижа увидели в рядах своих новое поколение офицеров, которое начинало уже углубляться в свое назначение, стало понимать, что не для того только носят они мундир, чтоб обучать солдат маршировке да выправке.

Все стали стремиться к чему-то высшему, достойному, благородному»¹⁴¹.

Именно в эту эпоху культ государственной службы, в особенности военной, получает в России самое широкое развитие. Не служить, то есть быть вдали от славных и героических событий, являлось для молодого дворянина унижительным. В этой обстановке окончательно формировались понятия о дворянской доблести и чести. «Вскоре после войны, – писал А.И.Герцен, – в общественном мнении обнаружилась большая перемена. Гвардейские и армейские офицеры, храбро подставлявшие грудь под неприятельские пули, были уже не так покорны, как прежде. В обществе стали чаще проявляться рыцарские чувства чести и личного достоинства, неведомые до тех пор русской аристократии плебейского происхождения, вознесенной над народом милостью государей»¹⁴².

Только двадцать лет назад А.Ф.Ланжерон удивлялся низкопоклонству и покорности русских обер-офицеров перед старшими. Теперь же Е.Ф.фон-Брадке, прикомандированный к всесильному графу А.А.Аракчееву, вспоминал: «Я поступил под начальство графа подпоручиком 20-ти лет от роду... С преувеличенными понятиями о чести и с твердо установившимся сознанием своего достоинства, я, собственно, не был подготовлен к службе при человеке, который в своем умственном высокомерии едва ли считал своих подчиненных людьми и часто обращался с ними «en canaille» *. Так как многие другие молодые люди, разделявшие мои чувства, были прикомандированы к поселениям..., то мы вначале постоянно прощались друг с другом на долгое время всякий раз, что граф требовал нас к себе, твердо решившись не выносить никаких грубостей; а естественным

* Нагло (фр.).

последствием подобного образа действий несомненно было бы заточение в Шлиссельбургские казематы...

В первые годы моей службы под его (Аракчеева. – А.К.) начальством, однажды сказал я ему: «Ваше сиятельство даете мне иные поручения, противоречащие моим убеждениям. Позвольте мне в таких случаях предъявлять вам мои соображения, и за это я вам обещаюсь, когда приказание ваше будет бесповоротно, исполнять его с таким же усердием, как если бы оно вполне согласовывалось с моим мнением, разве только вы прикажете (чего трудно ожидать) исполнить что-нибудь вопреки моей совести. В сем последнем случае я, конечно, выскажусь вам почтительнейше и стану спокойно ожидать моей участи». Долго смотрел он на меня испытующим взглядом. Просьба моя, очевидно, была для него новостью, и он как будто не знал, что сказать на нее; но через несколько минут последовал спокойный и решительный ответ: «хорошо»¹⁴³.

Свидетельство фон-Брадке показывает глобальное изменение самосознания дворянского общества после 1812 г. Еще недавно открытая претензия к вышестоящему начальству расценивалась как дерзость и своеволие. Теперь же молодой подпоручик защищает свои убеждения перед могущественным временщиком. Он готов на заточение в казематы, лишь бы не нарушить собственных понятий о дворянской чести. И неумолимый по службе Аракчеев соглашается с его требованиями! Причина этого явления в нравственных результатах 1812 г. «В продолжение двух лет мы имели перед глазами великие события, решившие судьбы народов, и некоторым образом участвовали в них; – писал декабрист И.Д.Якушкин, – теперь было невыносимо смотреть на пустую петербургскую жизнь и слушать стариков, выхваляющих все старое и порицающих всякое движение вперед. Мы ушли от них на 100 лет вперед»¹⁴⁴. Новое поколение дворян, выросшее и

возмужавшее в наполеоновских походах, простило Александру I поражения 1805 и 1807 гг. Но главным победителем Наполеона в 1812 – 1814 гг. оно считало себя. С этого момента общество пытается формировать отношение к государству не на прежней безусловной подчиненности и благоговении, а на чувстве долга и взаимном уважении главных принципов и понятий.

В рамках этих новых веяний менялось отношение общества к внешним атрибутам. Главное внимание, конечно, уделялось войскам. Частые изменения обмундирования постепенно установили достаточно четкую систему внешних отличий между полками, батальонами, ротами. В числе прочих обозначающих деталей в 1807 г. появляется новый образец эполет, которые вместе с традиционными шпагой, темляком и поясным шарфом надолго становятся признаком офицерской корпорации. Эти внешние детали, пройдя горнило наполеоновских походов, вышли овеянными славой громких побед. Соответственно, их восприятие обществом основывалось на уважении к ним и их обладателям.

Одновременно получает широкое развитие система мундиров для гражданских служащих. Учреждая министерства, Александр I пытался хотя бы внешне приблизить чиновников, среди которых процветали воровство и взяточничество, к офицерам. Самые отборные структуры – инженеры путей сообщений, фельдъегеря и др., – получали форму военного образца. Внутри чиновничества начинается внешняя дифференциация, направленная на облагораживание статской службы. В зависимости от мундира общество достаточно четко различает категории чиновников. Например, служба в Министерстве иностранных дел, считалась не менее престижной, чем военная. Чиновников же мелкой губернской администрации и интендантов изначально воспринимали как казнокрадов и взяточников.

Победные кампании 1812 – 1814 гг. восстановили престиж орденов и медалей, сохранив во мнении дворянства их глубоко персонифицированный характер. Награды рассматривались теперь как знак непосредственного и доблестного служения Отечеству. Их почетность обрела не столько государственный, сколько личный характер. С особой силой это проявилось в истории серебряной медали в память Отечественной войны 1812 г. Эта медаль, учрежденная 5 февраля 1813 г., была первой наградой без сословного разделения. Впервые одинаковую медаль получали солдаты и офицеры, «ибо все... одинакою несли тяготу и единодушным мужеством дышали»¹⁴⁵.

Овечья славой медаль надолго стала символом сопричастности героической эпохе, знаком доблести и чести, вызывая уважение у всех не имевших ее. Храбрый генерал Е.Ф.Комаровский (1769 – 1863), совершивший блестящую карьеру, но не участвовавший в войне 1812 г., жаловался императору: «...я дал почувствовать его величеству, как много я потерял по службе тем, что не находился в армии, что не могу даже участвовать в празднествах, учрежденных для воспоминания незабвенных военных подвигов нашей армии, каковы суть Лейпцигская баталия, вход в Париж, и проч., и лишен права носить медаль 1812 года, которою украшены почти все, имеющие военный мундир. На сие император отвечал: – Что делать; это зависит от обстоятельства, но ты себя ничем упрекнуть не можешь»¹⁴⁶.

Изначально декларируемый принцип личного участия награжденного в боевых действиях способствовал восприятию медали обществом не как монаршей милости, а как знака отличия, по справедливости заслуженного кавалером. В связи с этим происходили явления прежде немыслимые. Например, вице-адмирал А.С.Шишков, покинувший армию в 1812 г. вместе с Е.Ф.Комаровским, сам наградил себя вопреки уставу! «Я не испрашивал и не получал никаких наград,

которыми других, меньше меня достойных, щедро осыпали, – вспоминал Шишков, – это меня не беспокоило, но видеть себя не удостоенного получить простой значик, тем единым лестный, что напоминал о всеобщем в сие важнейшее время участвовании в делах отечественных, признаюсь, что это меня крайне огорчало. Как! думал я, не уж-ли заслуги мои в сем году были меньше заслуг последнего из служивших в войсках? Мысль сия до того возгордила самолюбие мое, что я не иметь сего значика почитал за обиду, а выпрашивать его за стыд еще больший, чем сия обида. В сих размышлениях послал я к Канкрину* взять у него оный и принести ко мне. Он отвечал, что имени моего нет в списке, и потому он не смеет сего сделать. Я послал к нему вторично с приказанием сказать ему, что он не может знать по каким обстоятельствам я требую того, и что не он, а я за требование мое отвечаю. После сего значик сей принесли ко мне. Я надел его на себя и пошел к государю, думая: пусть лучше будет он снят с меня, нежели не дан. При входе моем государь посмотрел на него, но ни слова не сказал, и был со мною довольно ласков. Таким образом дело сие кончилось немым между нами объяснением»¹⁴⁷. Император, отказавший Комаровскому, согласился с самоуправством Шишкова! Не удивительно, что, позируя для портретов, адмирал с особой гордостью демонстрировал свою незаконную, но вполне заслуженную медаль.

Подобный эпизод был бы немыслим в предыдущем столетии, когда награды являлись только знаками монаршей милости и расположения. Теперь же Александру I приходилось считаться с общественным мнением. В новой ситуации мундир, орден, медаль указывали, что их носитель – человек героической эпохи, времени славы, герой, исполненный доблестей. Внешние атрибуты, обрета

* Запас серебряных медалей хранился у генерал-интенданта действующих армий Е.Ф.Канкрин. – А.К.

вместо общегосударственной безличной значимости глубоко персонифицированный характер, стали еще более ценными для дворян. Даже в 1860-х гг., потеряв состояние и проведя 30 лет в ссылке, декабрист С.Г.Волконский больше всего сожалел о невозможности носить свои боевые награды. «...приговор Верховного уголовного суда 26 г[ода] лишил меня этой чести, — писал Волконский, — но чистосердечно скажу, что из всего того, чего лишен этим приговором, Прейсиш-эйлауский крестик и медаль 1812 года — одно, о чем сожалею, ставя себе в великую честь быть соучастником в событиях, ознаменованных этими знаками отличия»¹⁴⁸. В 1863 г., когда с бывшего князя сняли последние надзорные ограничения, он обратился к Александру II с одной просьбой. Все, чего он желал, — это возвращение памятного офицерского креста участника сражения при Прейсиш-Эйлау и медалей за 1812 г. «Эти знаки дороги мне, — писал 75-летний старик, — как памятник посильного участия моего в этих великих событиях, как воспоминание о том, что некогда и я имел счастье проливать свою кровь за Россию»¹⁴⁹.

В этой просьбе выражено новое отношение дворянства к внешним атрибутам, оформившееся в начале XIX в. Теперь общественным мнением подразумевалось, что власть должна не своевольничать, раздавая награды по собственной прихоти, а справедливо отмечать только достойных. «Лучше быть меньше награждену по заслугам, чем много без всяких заслуг», — писал прославленный генерал Я.П.Кульнев (1763 – 1812)¹⁵⁰. Правда, бесчисленные злоупотребления омрачали эти благородные надежды. Например, в письме 10 декабря 1812 г. другой храбрый генерал Н.Н.Раевский (1771 – 1829) писал супруге из армии: «Кутузов, князь Смоленский, грубо солгал о наших последних делах. Он приписал их себе и получил Георгиевскую ленту, Тормасов – Св. Андрея, Милорадович – Св. Георгия 2-й степени и высшую степень

Владимира, а я, который больше всех, чтобы не сказать один, трудился, должен дожидаться хоть какой-нибудь награды!»¹⁵¹. Но именно негативное отношение к подобным фактам, недовольство ими, их открытое осуждение свидетельствовали о произошедшей перемене. Да и само искательство орденов, кроме извлечения материальных благ и служебных перспектив, было направлено именно на то, чтобы хоть номинально попасть в число достойных и обрести наглядные символы личной сопричастности героической эпохе.

Одним из ярких примеров искателей служит граф В.И.Апраксин (1788 – 1822), сделавший блестящую карьеру на адъютантских должностях. У него было огромное количество экземпляров лент и крестов, которыми он был награжден. Разговаривая с кем-нибудь, Апраксин, как свидетельствует П.А.Вяземский, постоянно опускал вниз глаза на свои регалии, развешанные у него в щегольской симметрии, с нежностью ребенка, любующегося своими игрушками, или с пугливым беспокойством ребенка, который смотрит, – тут ли они? После смерти графа, у него нашли несколько разноформатных звезд ордена Св. Станислава 2-й степени, к которому он уже давно примерялся с вожделением. Показательно, что, несмотря на высокое положение и награды Апраксина, общество воспринимало его как остроумного, забавного, но совершенно пустого человека¹⁵².

В начале XIX в., наряду с уже традиционными искателями, появляется и совершенно новый тип людей, демонстративно отказывающихся от всяких наград. Декларируя приверженность только делу, а не личной выгоде, они пренебрегают милостями монарха, подчеркивая свое бескорыстие. Как это ни парадоксально, но первыми «скромниками» оказались главные педанты – А.А.Аракчеев и великий князь Константин Павлович. Например, в Варшаве Цесаревич ходил в

поношенном виц-мундире без всяких регалий, только с серебряной медалью в память 1812 г.¹⁵³ О графе же Аракчееве стоит сказать особо.

Получив при Павле I ордена Св. Александра Невского и Св. Анны 1-го класса, а также командорский крест ордена Св. Иоанна Иерусалимского, Аракчеев старался не принимать от его сына подобных пожалований. В 1809 г. он упросил Александра I «взять обратно» присланный ему высший орден Св. Андрея Первозванного. В 1814 г. он опять-таки настоял на отмене своего производства в генерал-фельдмаршалы. Когда в 1815 г. император решил удостоить мать Аракчеева почетного звания статс-дамы, произошла почти комичная история, впоследствии рассказанная самим графом генералу С.И.Маевскому: «Я явился в кабинет государя и снова был счастлив его ласками и милостью. Но вижу, что государь что-то беспокоится, чего-то ищет на столе и между бумаг. Я читаю и вижу, что мать моя жалуется в статс-дамы! Я бросился на колени и умолял государя отменить сию милость... Государь долго не соглашался, говоря: «Я не знаю, граф, чем другим тебя наградить». Но, наконец, убедился моею просьбою и согласился милость сию отменить. Женщины все честолюбивы. Мать моя не знала до гроба о сей милости. Но ежели бы узнала, она и за гробом не простила бы этого мне»¹⁵⁴.

Единственной наградой, которую принял Аракчеев, был миниатюрный портрет Александра I для ношения на шейной ленте. Верный своей традиции, граф упросил прислать портрет без алмазов, украшавших обычно этот исключительный знак монаршего благоволения. Подобно Цесаревичу, пренебрегавшему всеми регалиями в пользу скромной серебряной медали 1812 г., Аракчеев позволял себе не носить орденов, оставляя только жалованный императорский портрет. Требуя от других педантичного соблюдения правил

обмундирования и внешнего вида, граф даже позировал для портретов без орденов, но с медальоном на шее!

Конечно, позволить себе открытую независимость могли лишь очень влиятельные лица. Но их пример свидетельствует о появлении новой гражданской позиции по отношению к внешним атрибутам. Эта позиция редко демонстрировалась, хотя ее подспудное распространение среди аристократии иногда проявлялось. Например, графиня В.Н.Головина «была очень признательна императору за внимание..., но не хотела, чтобы... дочь стала носить шифр, ставший в то время вполне заурядной вещью». Узнав о все-таки состоявшемся в 1810 г. пожаловании дочери фрейлинским шифром, она воскликнула «Боже мой, какая досада!». «Присутствовавший при этом министр и военный губернатор Балашов, находившийся тогда в большой милости, посмотрел на меня с изумлением, — вспоминала она позднее, — Испуганный моей откровенностью, Торсуков попытался заставить меня оценить императорскую милость. Я это почувствовала и рассыпалась в благодарностях... Дочь была столь же огорчена этим великим событием, как и я сама, но делать было нечего, и пришлось отправиться с благодарностью к императрицам»¹⁵⁵.

Однако подобные проявления носили еще исключительный характер. В самостоятельное направление общественного мнения они оформились лишь на рубеже 1830 — 1840-х гг. Для большинства дворянства чины, мундиры, ордена сохраняли в 1810-х гг. благородный и привлекательный характер, продиктованный героической эпохой побед и торжества России.

Бурные исторические события оказали большое влияние на искусство. Они вернули героике в портретный жанр, но уже без напыщенности и помпезности XVIII в. Теперь художникам уже не надо было выписывать рыцарские доспехи, кирасы или придавать фигурам

неестественно мощный разворот. При том состоянии дворянского общества эти приемы были не нужны. Художнику достаточно было понять степень участия человека в новых исторических процессах, его отношение к ним, уловить в персонаже отголосок общих настроений и передать это на портрете. Стремительная эпоха требовала быстро реагировать на изменяющуюся действительность. Широкое распространение получают акварельные и графические портреты – более простые в исполнении, менее скованные догмами и условностями, чем станковые произведения.

Новое благородное значение внешних атрибутов нашло в портретах непосредственное отражение. Теперь для живописцев важно было не просто представить человека в блестящем мундире с многочисленными наградами. Своим мастерством художники стараются показать персонаж не скованным регалиями, а чувствующим себя естественно в их окружении. Более свободной становится композиция, авторы менее ограничены догмами парадных изображений. В.А.Тропинин прямо советовал художникам: «Не упускайте из вида, что в портрете главное – лицо; работайте со всем вниманием и усердием, остальное – дело второстепенное. Обращайте внимание при посадке для портрета кого бы то ни было, чтобы это лицо не заботилось сесть так, уложить руку этак и пр., постарайтесь развлечь его разговором и даже отвлечь от мысли, что вот он сидит для портрета. Иные обвиняют меня, что мои портреты почти все улыбаются. Да ведь я не придумываю, не сочиняю этих улыбок – я их пишу с натуры. Нужно стараться сохранить (правильнее – подмечать) в посадке, в движении головы, рук натуральную грацию: всякое натянутое, изысканное положение фигуры действует неприятно на глаз»¹⁵⁶.

Особенно заметны эти начинания, отличающиеся от живописи XVIII в., в акварельных и графических работах. Прежде всего следует

назвать знаменитую серию рисунков О.А.Кипренского, исполненную в 1812 – 1815 гг. На его многочисленных портретах запечатлены офицеры – участники наполеоновских войн: Н.Н.Веревкин, М.П. и А.П.Ланские, А.Р.Томилов, П.А.Оленин, Н.М.Муравьев, Е.И.Чаплиц, Л.О.Гурко, К.Н.Батюшков, А.И.Дмитриев-Мамонов, М. де Дамас, А.С.Фигнер, С.А.Тучков, Е.Вюртембергский и др. Созданная одновременно с великими событиями, пропитанная их героическим духом и пафосом, эта своеобразная «Галерея 1812 года» является, пожалуй, лучшим памятником славной эпохе в портретном жанре. Здесь на первом плане для художника стоит не мундир, не орден изображенного и даже не его чин и положение в обществе. На портретах мы видим и юных прапорщиков, и заслуженных генералов. Ко всем живописец относится с одинаковым интересом. Его главное внимание сосредоточено на характере и личности персонажа. Особенно показательны в этой связи портреты А.Р.Томилова¹⁵⁷ и П.А.Оленина¹⁵⁸.

Оба военных оказались в Петербурге из-за увечий: Оленин был контужен в грудь ядром при Бородине, а Томилов ранен пулей в ногу при штурме Полоцка. Кипренский рисует двух храбрых офицеров в скромных повседневных сюртуках и мягких неуставных (!) фуражках солдатского образца. Ничто постороннее не отвлекает внимания от одухотворенных лиц героев. Только Томилову на груди художник изображает боевой орден Св. Владимира 4-й степени с бантом. Эта, на первый взгляд маловажная деталь имеет большое значение. Она показана Кипренским далеко не случайно. Данный орден выдавался только за конкретный подвиг на поле битвы и, хотя не являлся высоким, во мнении общества считался одним из самых почетных. Им очень дорожили. Упоминавшийся выше Я.П.Кульнев, получив этот орден, гордо писал брату: «С каким вельможею, носящим Владимира 1-го класса, поровняю я мой Владимир 4-го с бантом?»¹⁵⁹. Однако по

правилам того времени данный орден не носился при сюртуке. Очевидно он, вопреки установленному порядку, был специально одет Томиловым для портрета, чтобы подчеркнуть личные боевые заслуги. Несмотря на скромность внешних атрибутов, в фигурах Томилова и Оленина безошибочно угадывается военный настрой, не лишенный при этом и мягких лирических мотивов.

Нарушения, допущенные в портретах Томилова и Оленина, показывают, что новое восприятие внешних атрибутов в полной мере было осознано лучшими художниками. Они отходят от тщательной моделировки складок одежды и выверенной композиции орденских лент и знаков, господствовавших в портретной живописи XVIII в. Новая эпоха изжила эти условности. Теперь В.А.Тропинин наставлял учеников: «...необходимо наблюдать, чтобы прическа, уборы, платья, все это не было примазано, приглажено, уложено и пр., некоторая небрежность во всем этом составляет красоту и приятна для глаз»¹⁶⁰.

Хотя по традиции, установленной Павлом I, внешнему виду армии и чиновников уделялось большое внимание, общие изменения привели к тому, что на портретах 1800 – 1810-х гг. нередко попадаются изображения дворян в расстегнутых мундирах, с наградами, одетыми не по уставу. Подобные нарушения были бы немыслимы в XVIII в., когда орден, медаль, мундир воспринимались благоговейно. Но в обстановке наполеоновских кампаний, когда портретируемые считали внешние атрибуты прежде всего своей собственной заслугой, такие вольности становились вполне допустимыми. Офицеры, получившие в бытность юнкерами и подпрапорщиками солдатский знак отличия Военного ордена Св. Георгия за личную храбрость, иногда одевали его, вопреки статусу, перед более «благородными» орденами (портрет П.П.Лачинова¹⁶¹). Удостоенные золотой шпаги «За храбрость» или ордена Св. Анны 3-го класса (с 1815 г. – 4-го), носившегося на эфесе

холодного оружия, не довольствовались столь малым внешним отличием. Они использовали различные неуставные нагрудные пряжки на орденских ленточках (портреты П.Г.Бибикова¹⁶², В.И.Тихменева¹⁶³ и др.). Вслед за молодыми тянулись и воины прежних лет. Например, на портрете донского старшины П.Е.Ханженкова можно видеть пряжку, объединившую золотые кресты за штурмы Очакова и Измаила¹⁶⁴.

Повышенное внимание к государственной службе и ее внешним атрибутам в обстановке подъема общественного самосознания 1800 – 1810-х гг. благоприятствует использованию данных о символике для изучения портретов. Демонстрируя сопричастность героической эпохе, личную доблесть и заслуги, офицеры и чиновники позировали художникам преимущественно в форменном костюме, с орденами и медалями. Развитие образцов обмундирования, установление четкой системы внешних отличий безошибочно указывает место службы и чин изображенного дворянина, а также время создания портрета. Все это очень помогает историко-предметному методу атрибуции.

Активное пожалование орденами и медалями, в том числе иностранными, способствовало индивидуальному разнообразию комплектов наград. Это позволяет достаточно точно выделить среди офицеров и чиновников кавалера, изображенного на портрете. Встречающиеся нарушения внешнего вида только помогают атрибуции, так как направлены на показ всех отличий, заслуженных дворянином.

Показательно, что данные нарушения прослеживаются лишь на портретах 1800 – 1810-х гг. и практически исчезают в начале 1820-х гг., ставших переломными для политической и художественной жизни России. Этот перелом связывается обычно с восстанием декабристов и царствованием Николая I. Но причины глобальных изменений и их первые проявления можно заметить уже при Александре I, в период его правления после 1815 г.

2.5. 1815 – 1825 гг.

Героический подъем самосознания в русском обществе и искусстве был недолгим. С последними раскатами залпов наполеоновских войн в России начинается поворот к более консервативным порядкам. «В первых числах декабря [1815 года] государь возвратился после вторичного продолжительного отсутствия; – вспоминал Ф.Ф.Вигель, – но какое разительное несходство было между первым его приездом из Парижа и последним! Александр казался скучен, говорят, даже сердит. Никакими восторгами Петербург его не встретил. Казалось, Россия познала, что наступило для нее время тихое, но сумрачное»¹⁶⁵. «Ожидали, что мир доставит России благоденствие, – писал Л.Н.Энгельгардт, – что император будет более заниматься внутренним устройством государства, что он, увидя настоящую цель военной службы, не будет заниматься мелочною; но впоследствии оказалось противное, и военная служба сделалась несноснее и труднее; от генералов требовали то, что требовалось от низших классов офицеров»¹⁶⁶.

Для служащих, главным образом военных, изменение правительственного курса проявилось прежде всего в возвращении павловского мелочного пристрастия к внешней символике. Немалую роль здесь сыграли великие князья – младшие братья Александра I. Старший из них Константин Павлович (1779 – 1831), прошедший военную подготовку еще в гатчинских войсках Павла I, унаследовал от отца фрунтманию и быстро прославился как чрезмерный педант. На службе, «во время похода или дороги, цесаревич, не позволявший себе ради удобства ни малейшего отступления от формы, был поистине мучеником безумно понимаемого им долга»¹⁶⁷. Того же он требовал и от окружающих, что сделало его весьма непопулярным среди офицеров,

особенно в ходе войны 1812 – 1814 гг. Капитан л.-гв. Семеновского полка П.С.Пушин записал в своем дневнике 14 ноября 1812 г.: «Великий князь Константин Павлович прибыл сегодня в армию. Он снова вступил в командование нашим корпусом, что нам не особенно приятно, так как опять пойдет в ход педантизм»¹⁶⁸. Результат не заставил себя долго ждать. Начались строгости, и даже император с подачи цесаревича, «невзирая на заслуги, оказанные войсками, ознаменовал прибытие свое в Вильну арестованием нескольких офицеров гвардейских за несоблюдение формы в одежде»¹⁶⁹. Из славных походов 1812 – 1814 гг. Константин вынес стойкое убеждение: «Я не люблю войны, ...она портит солдат, пачкает мундиры и подрывает дисциплину»¹⁷⁰.

В 1815 г. к радости столичных полков Константин был назначен главнокомандующим армией в Царстве Польском. Занимаясь в Варшаве муштрой своих войск, цесаревич мало вмешивался в собственно российскую действительность. Но его дело активно продолжили подросшие братья Николай (1796 – 1855) и Михаил (1798 – 1848). «Три последние поколения царствующего дома, – писал в 1840-х гг. Ф.Ф.Вигель, – как всем известно, имели... как бы сказать, слабость, страсть или манию к фронтовой службе... В первые деятельные годы царствования Александра у него на все доставало времени; к тому же в деле устройства гвардии и армии имел он славного помощника, брата своего Константина Павловича. Когда же судьбою поставлен был он на страже, дабы блюсти спокойствие Европы, и все помышления его были устремлены на сей предмет, то уже невозможно было ему входить во все подробности, мелочи обмундировки и маршировки; брат же его цесаревич переселился уже в Варшаву. Но подросли и мужали меньшие два брата его, из коих особенно младший, Михаил Павлович, как будто для этого дела был рожден»¹⁷¹.

Осенью 1818 г. юные Николай и Михаил Павловичи стали командирами гвардейских бригад, возглавив лучшие полки, закаленные в боях и походах. Наполненные ветеранами части жили по правилам боевого товарищества. «Служба мирного времени шла своим порядком, без лишнего педантизма, – вспоминал декабрист Н.И.Лорер, – но, к сожалению, этот порядок вещей скоро стал изменяться. Оба великие князя, Николай и Михаил, получили бригады и тут же стали прилагать к делу вошедший в моду педантизм. В городе они ловили офицеров; за малейшее отступление от формы одежды, за надетую не по форме шляпу сажали на гаупвахты;... Приятности военного звания были отравлены, служба всем нам стала делаться невыносимой!»¹⁷².

Начались невиданные строгости. В 1821 г. полковник л.-гв. Московского полка Г.А.Римский-Корсаков, расстегнувший на балу за ужином мундир, был тут же уволен в отставку с резолюцией Александра I: «Мундира Корсакову не давать, ибо замечено, что оный его беспокоит»¹⁷³. Сам великий князь Николай Павлович так объяснял эти жесткие нововведения: «Я начал знакомиться с своей командой и не замедлил убедиться, что служба шла везде совершенно иначе, чем слышал волю моего Государя, чем сам полагал, разумел ее, ибо правила оной были в нас твердо влиты. Я начал взыскивать, но взыскивал один, ибо что я по долгу совести порочил, дозволялось везде даже моими начальниками. Положение было самое трудное; действовать иначе было противно моей совести и долгу; но сим я явно ставил и начальников и подчиненных против себя, тем более, что меня не знали, и многие или не понимали или не хотели понимать... и без того уже расстроенный 3-годовичным походом порядок совершенно разрушился; и к довершению всего дозволено была офицерам носка фраков. – Было время (поверит ли кто сему), что офицеры езжали на ученье во фраках, накинув шинель и надев форменную шляпу! Подчиненность исчезла и сохранялась едва

только во фронте; уважение к начальникам исчезло совершенно, и служба была одно слово, ибо не было ни правил, ни порядка, а все делалось совершенно произвольно и как бы поневоле, дабы только жить со дня на день... По мере того как начинал я знакомиться со своими подчиненными и видеть происходившее в прочих полках, я возымел мысль, что под сим, т.е. военным распутством, крылось что-то важнее; и мысль сия постоянно у меня оставалась источником строгих наблюдений»¹⁷⁴.

Таким образом высочайший педантизм, начатый в 1818 г., являлся не просто следствием личного пристрастия императора и великих князей. Власть почувствовала новое отношение дворянства к внешним атрибутам. В многочисленных вольностях она небезосновательно усмотрела прямую угрозу сложившемуся порядку и пыталась противостоять ей. Со своей стороны дворянство ответило массовым увольнением офицеров из армии. В литературе все большее распространение получает новый тип персонажа:

Когда из-за моря он в свой явился полк,
То, году не служа, в отставку стал проситься;
Толкуя вещи все на свой ученый толк,
Его сиятельство нашел, что не годится
Ему, как всем, ходить и в караул и в строй;
Что офицерский чин для мудреца ничтожен,
Что он фельдмаршалом или ничем быть должен¹⁷⁵.

Благородные традиции 1800 – 1815 гг. постепенно вытеснялись государством. Анализируя изменения общества в конце правления Александра I, П.А.Вяземский писал: «...царствование Александра, при всей кротости и многих просвещенных видах особливо же в первые года, совершенно изгладило личность. Народ омелел и спал с голоса. Все силы оставшиеся обратились на плутовство и стали судить о силе

какого-то или другого сановника по мере безнаказанных злоупотреблений власти его. Теперь и из предания вывелось, что министру можно иметь свое мнение»¹⁷⁶.

Нивелирование личности сопровождалось мелочной регламентацией внешних символов и атрибутов, подчинявшей дворянство влиянию обезличивающей государственной системы. Раньше всех, еще в 1817 г., изменения отношений власти и общества и их связь с внешней символикой почувствовал и очень точно сформулировал Денис Давыдов (1784 – 1839):

Где друзья минувших лет,
Где гусары коренные,
Председатели бесед,
Собутыльники седые?..

На затылке кивера
Доломаны до колена,
Сабли, ташки у бедра,
И диваном – кипа сена...

А теперь что вижу? – Страх!
И гусары – в модном свете,
В вицмундирах, в башмаках
Вальсируют на паркете!..¹⁷⁷

Завершался недолгий век героев. Начиналась «вицмундирная» эпоха размеренной дисциплины, казенного умиротворения и спокойствия.

Портретное искусство очень быстро отреагировало на новые веяния. Мундиры, ордена, знаки государственной службы постепенно приобретают в портретном жанре ведущее значение, определенное им общими внутривосточными переменами. Баснописец А.Е.Измайлов

(1779 – 1831), посетив в 1820 г. выставку Академии художеств, отозвался о портретах следующим образом:

И что ж это за рожи!

Все в лентах и звездах.

Глядеть, так, право, страх!

А говорят... похожи¹⁷⁸.

Но все-таки, несмотря на обозначившееся доминирование внешних атрибутов, в портретах 1820-х гг. еще видны прежние традиции. Героические отголоски заметны в работах О.А.Кипренского, П.Ф.Соколова, К.К.Гампельна, А.П.Брюллова. Мягкие лирические настроения сохранялись в портретах В.А.Тропинина и А.Г.Венецианова. Среди заказчиков также пока господствовали нравственные достижения 1812 г. Мундиры и ордена не утратили благородного и торжественного ореола громких побед России над Наполеоном. Поэтому на портретах они сохраняли важное значение, придающее персонажу героическую характеристику и трактовку. Вместе с тем распространение получают портреты отставных дворян во фраках с боевыми наградами. Не находясь на действительной службе, бывшие офицеры охотно демонстрировали свою сопричастность уходящей славной эпохе.

Для историко-предметного метода атрибуции период 1815 – 1826 гг. связан с дальнейшим развитием группы источников. Начало педантизма позволяет по внешним деталям более конкретно делать выводы и заключения о месте службы изображенного дворянина, его чине, датировке произведения и пр. Вместе с тем традиции 1812 г. помогают атрибуции, сохраняя прежние возможности для идентификации персонажа по наградам и знакам отличия. Однако при Николае I, вместе с политическим переломом, в портретной живописи произошли коренные изменения, во многом предопределившие исчезновение массового портретного жанра в середине XIX в.

2.6. 1825 – 1860 гг.

Восстание 14 декабря 1825 г. окончательно утвердило нового императора и правительство в мысли о политической подоплеке нарушений внешней символики. Взойдя на престол, Николай I возвел педантизм в государственную систему. Мундиромания и фрунтомания стали охранной мерой на пути распространения либеральных взглядов среди дворянства. Исход из армии свободомыслящих офицеров, начавшийся в 1820-х гг., приобрел после 1825 г. массовый характер. За 1826 – 1828 гг. по домашним обстоятельствам вышли в отставку 2610 обер-офицеров. Для сравнения, за следующие три года (1829 – 1831 гг.) эта цифра составила лишь 1331 человек¹⁷⁹.

На службе оставались только те, кто отвечал новым требованиям, и кому предстояло стать главными действующими лицами николаевской эпохи. «Все эти люди были людьми своего времени; – писал отставной подполковник А.В.Поджио (1798 – 1873), уволившийся из армии по домашним обстоятельствам в 1825 г., – люди, взрослые, созревшие под влиянием узкого, одностороннего, государственного тогда военного духа. Они служили верным отпечатком того времени, вместе славного и жалкого! Все являли в себе противоположности, все крайности образовавшихся тогда характеров общественных. Одностороннее, исключительное, поверхностное военное образование, при условиях неременной отчаянной храбрости, второстепенного честолюбия, грубого обращения с низшими и низкопоклонства со старшими и вместе с тем проявление полного великодушия к врагу-иностранцу. Какое-то относительное благородство, жалость, доброта и всегда тот же разгул русского человека, с свойственным ему и буйством, и беспечностью, и безумною расточительностью. Жизнь их протекла в походах; они ходили и на черкеса, и на турка, а более всего

на француза. В промежутках, особенно в последние дни Александра, занимались чтением военного артикула, изучением наизусть военного устава, этого единственного мерила всех достоинств тогдашнего офицера. Следили неумоимо за военными приказами, занимались построениями, маневрами; но выше всего ставили первенствующую над всеми другими способность постановки и выправки, как говорилось тогда, солдата. На этом одном начале остановилась военная наука; на нем одном сосредоточивались все умственные и телесные занятия, которые должны были довести солдата и офицера до такого превосходного совершенства, так жалобно заявившегося в последовавшие кампании. К этому времени должно отнести зародившийся класс офицеров, прославивших себя именем служак-фрунтовиков и так обесславившихся, когда по выходе из манежа, должно перейти на поле битвы»¹⁸⁰.

В силу традиций оставшиеся ветераны еще придерживались каких-то отголосков 1800 – 1810-х гг. Но заведенный ими порядок неизбежно трансформировал, подменял и выхолащивал те признаки доблести и чести государственной службы, которыми ознаменовалось начало XIX столетия. Боевой генерал Д.В.Давыдов с горечью писал: «Глубокое изучение ремешков, правил вытягивания носков, равнения шеренг и выделявания ружейных приемов, коими щеголяют все наши фронтовые генералы и офицеры, признающие устав верхом непогрешимости, служит для них источником самых высоких поэтических наслаждений. Потому и ряды армии постепенно наполняются лишь грубыми невеждами, с радостью посвящающими всю свою жизнь на изучение мелочей военного устава... Этот порядок вещей получил, к сожалению, полную силу и развитие со времени вступления на престол императора Николая; он и брат его, великий князь Михаил Павлович, не щадят ни усилий, ни средств для доведения

этой отрасли военного искусства до самого высокого состояния. И подлинно, относительно равнения шеренг и выделявания темпов наша армия бесспорно превосходит все прочие. Но, боже мой! каково большинство генералов и офицеров, в коих убито стремление к образованию, вследствие чего они ненавидят всякую науку»¹⁸¹.

Благородные традиции и науку заменил государственный педантизм к порядку службы и ее внешним атрибутам, достигший при Николае I апогея. Многочисленные приказы и распоряжения о перемене и правилах ношения формы одежды, орденов, медалей следовали непрерывным потоком. За их точным и своевременным исполнением тщательно следилось, а малейшее нарушение наказывалось самым строгим образом. Поблажек не делалось никому. «Кто не служил, тот был пария, недоросль, сдаточный или подлежащий телесному наказанию, – писал граф В.А.Соллогуб (1813 – 1882), – Никто не имел права быть самим собой, и каждый был вынужден носить особую кличку, особый мундир, особый знак подчинения административному началу. Для поэта, писателя, музыканта, актера, для люда нечиновного – места в обществе никакого не указано. От этого Державин, Жуковский, Дмитриев, Грибоедов, Гнедич, Крылов были чиновниками. Пушкин был камер-юнкер. Лермонтов был офицер. Даже Глинка и Гоголь имели чины»¹⁸². Французский путешественник Астольф де Кюстин, посетивший Россию в 1839 г., с удивлением писал: «Те, кого я встречал, были то купцы, то солдаты, то крестьяне, то придворные, и все отличались друг от друга по костюму. Человек, который не имел бы других отличий, кроме личных заслуг, показался бы здесь аномалией»¹⁸³.

Чрезмерный педантизм, сопряженный с новым политическим курсом, быстро выхолащивал суть внешних регалий. Они постепенно теряют прежнюю благородную привлекательность, а служба все больше

приобретает официальные черты низкопоклонства и искательства. Поэт и литературный критик М.А.Дмитриев (1796 – 1866) с горечью констатировал: «Служба не дает окончивать не только воспитания, но и учения; она делает человека машиной; она не дает заниматься ничем умственным; она делает человека пустым дельцом, истинным формалистом, равнодушным, интриганом и эгоистом. А что дает она в замену убитого добра? – Чины и титулы, которым завидуют не дошедшие до них и за то ненавидят дошедших, и знаки отличия, которые перестали по своему множеству свидетельствовать о заслуге и потеряли свое уважение! – Ничего нет пустее и вреднее нашей службы. Она выделывает из человека чиновника, такое существо, которого и душа затянута в форму, как тело в мундир... Знаю, что служба нужна государству; но чтобы все обязаны были служить, чтобы, не служа, нельзя было быть человеком, это такое уродство, которое существует только в России!»¹⁸⁴.

Ордена и мундиры становятся не столько знаками поощрения личных заслуг, сколько заурядными внешними атрибутами, приобретаемыми в соответствии с определенными периодами службы, чинами или волей монарха почти независимо от реальных успехов. Массовое распространение упраздняет их исключительность и все больше лишает привлекательности. Кампании против турок, поляков, венгров, совершенные при Николае I, вносили некоторое разнообразие, но не меняли общей системы. На первое место выдвигается не почетность награждения, а связанные с ним материальные и карьерные выгоды. Ввиду этого у прогрессивной части дворянского общества получает распространение критическое отношение к чинам и внешним наградам и начинается даже открытое пренебрежение ими. Показательную запись сделал 5 декабря 1848 г. князь П.А.Вяземский: «Сейчас узнаю, что я пожалован кавалером ордена Св. Станислава 1-й

степени. Видно, что я устарел и что дух во мне укротился. Эта милость меня не взбесила, а разве только немножко сердит. Во все продолжение службы моей я только и хлопотал о том, чтобы не получать крестов, а чтобы срочные, оказываемые мне милости обращались в наличные награждения, а не личные. При графе Канкрине я успевал в этом. Мои нынешние сношения с министром уже не таковы. Ордена в некотором отношении похожи на детские болезни: корь, скарлатину. Если не перенесешь их в свое время, то есть в молодых летах, то можешь подвергнуться действию их на старости лет. Бог помиловал меня до нынешнего дня, но неминуемая скарлатина 1-го Станислава постигла и меня на 56 году жизни моей. Поздненько, но не можно сказать: *vaut mieux tard que jamais**. Всего забавнее, всего досаднее, что должно будет еще благодарить за это... Впрочем, все это, может быть, к лучшему. Лишениями, оскорблениями по службе нельзя было бы задеть мое самолюбие. Провидение усмиряет мое самолюбие ниспосылаемыми мне милостями. Все мои сверстники далеко ушли от меня. Отличие, полученное мною, ни от кого меня не отличает, а, напротив, более прежнего записывает в число рядовых и дюжинных. Когда я ничего не получал, я мог ставить себя выше других или, по крайней мере, поодаль, особняком. Теперь, получив то, чего не мог не получить, самолюбию моему уже нет никакой уловки, никакой отрады. Оно подрезывается под общую мерку и должно стать на уровень со всеми»¹⁸⁵.

Система, заведенная при Николае I, привела к печальным последствиям, о которых обер-прокурор К.П.Победоносцев (1826 – 1907) писал в 1870-х гг. наследнику престола Александру Александровичу: «Награды в последнее время потеряли истинную цену и приобрели фальшивую: так много их раздается во все стороны и без разбора... Послаблением в наградах можно произвести такую же

* Лучше поздно, чем никогда (фр.).

нравственную распущенность, как и послаблением во взысканиях. И эта распущенность у нас уже дошла до крайности... Всякий, как бы ни был негоден, уже обижается, когда не получает наград. И награду дают человеку для того, чтобы не обиделся, наградой прикрывают в человеке дурное, негодное дело, когда не хотят его обнаружить, награду дают, чтобы потешить человека»¹⁸⁶.

Николаевское время отличий, которые никого не отличают, а только уравнивают, и замены личной доблести наличной со всей очевидностью отразилось в портретном жанре. Художники 1830 – 1850-х гг. запечатлели людей совершенно другой эпохи, резко отличающейся по духу от начала XIX столетия. «В наш век войны сняли железные брони свои и философы не ходят уже в изодранных лоскутках какого-нибудь цинического плаща, – писал в 1833 г. Н.А.Полевой, – Наш век кажется веком бессильных страстей внутри, без резких отличий извне. Он весь одет однообразно, причесан, подвязан, ходит и говорит однообразно. Все войны наши в мундирах, чиновники в вицмундирах, нечиновники в темных фраках... Мы отличны от стариков наших тем, что душа нынешнего человека потеряла самодовольство: он недоволен людьми, недоволен собою. Разочарованный в том, что совершенно увлекало его отцов, не должен ли нынешний человек укрываться в мнимую бездейственность и внешнюю однообразность...»¹⁸⁷.

В новых «однообразных» условиях все большую популярность завоевывали модные живописцы, схватывавшие лишь общее сходство модели и писавшие портреты быстро и в совершенном согласии с волей заказчика. Как создавались такие поверхностные «шедевры» хорошо описано в повести Н.В.Гоголя «Портрет», герой которой – молодой художник Чартков теряет свой талант, превращаясь в модного портретиста: «...художник вдруг был осажден работами. Казалось, весь

город хотел у него писаться. У дверей поминутно раздавался звонок. С одной стороны, это могло быть хорошо, представляя ему бесконечную практику разнообразием, множеством лиц. Но, на беду, это все был народ, с которым было трудно ладить, народ торопливый, занятой или же принадлежащий свету, – стало быть, еще более занятой, нежели всякий другой, и потому нетерпеливый до крайности. Со всех сторон только требовали, чтоб было хорошо и скоро. Художник увидел, что оканчивать решительно было невозможно, что все нужно было заменить ловкостью и быстрой бойкостью кисти. Схватывать одно только целое, одно общее выражение и не углубляться кистью в утонченные подробности; одним словом, следить природу в ее окончательности было решительно невозможно. Притом нужно прибавить, что у всех почти писавшихся много было других притязаний на разное. Дамы требовали, чтобы преимущественно только душа и характер изображались в портретах, чтобы остального иногда вовсе не придерживаться, округлить углы, облегчить все изъянцы и даже, если можно, избежать их вовсе. Словом, чтобы на лицо можно было засмотреться, если даже не совершенно влюбиться. И вследствие этого, садясь писаться, они принимали иногда такие выражения, которые приводили в изумление художника: та старалась изобразить в лице своем меланхолию, другая мечтательность, третья во что бы то ни стало хотела уменьшить рот и сжимала его до такой степени, что он обращался наконец в одну точку, не больше булавочной головки. И, несмотря на все это, требовали от него сходства и непринужденной естественности. Мужчины тоже были ничем не лучше дам. Один требовал себя изобразить в сильном, энергическом повороте головы; другой с поднятыми кверху вдохновенными глазами; гвардейский поручик требовал непременно, чтобы в глазах виден был Марс; гражданский сановник норовил так, чтобы побольше было прямо-ты,

благородства в лице и чтобы рука оперлась на книгу, на которой бы четкими словами было написано: «Всегда стоял за правду». Сначала художника бросали в пот такие требования: все это нужно было сообразить, обдумать, а между тем сроку давалось очень немного. Наконец он добрался, в чем было дело, и уже не затруднялся нисколько. Даже из двух, трех слов смекал вперед, кто чем хотел изобразить себя. Кто хотел Марса, он в лицо совал Марса; кто метил в Байрона, он давал ему байроновское положение и поворот. Коринной ли, Ундиной, Аспазией ли желали быть дамы, он с большой охотой соглашался на все и прибавлял от себя уже всякому вдоволь благообразия, которое, как известно, нигде не подгадит и за что простят иногда художнику и самое несходство. Скоро он уже сам начал дивиться чудной быстроте и бойкости своей кисти. А писавшиеся, само собою разумеется, были в восторге и провозглашали его гением»¹⁸⁸.

Массовое распространение таких портретов заслужило в последующем справедливую критику. Уже в 1862 г. В.В.Стасов писал: «От первых 30-х или 40-х годов нашего века останутся лишь портреты генералов с толстыми эполетами и значительною миною; князей в боярском кафтане или форменном мундире; знатных дам с опахалами одалисок в руках или затаенною в глазах жаждою походить на французскую герцогиню; художников, глядящих Вандейками-аристократами; чиновников, глядящих министрами. Много тут разлито во всем красоты формы и краски, но главное и того, и другого проступает везде высокомерное чванство оригиналов и потворство этой несчастной страсти со стороны художников-портретистов»¹⁸⁹.

От модных художников не отставали и малообразованные мастера. Вытесненные из столичного обихода, они переключились на мелкое провинциальное дворянство и богатую купеческую аудиторию. Третье сословие, приобретающее все больший экономический и

политический вес, становится особой группой заказчиков, формирующей свой тип портрета, ориентированный на специфику купеческого уклада. «В нем быстро развивается собственная знаковость, – писал А.В.Лебедев, – особые прически, строго регламентированные наряды с обязательными медальками, письма торговым партнерам в руках изображенных (предпочтительно с адресом на иностранном языке), свидетельствующие о широте и прочности их деловых связей. И это уже не чисто внешние признаки сословной принадлежности, внесенные в чужеродную им художественно-знаковую систему..., а особая эстетика, в рамках которой скованность персонажей, дотошная перечислительность в изображении деталей равнозначны незыблемости, уважительности и добротности»¹⁹⁰. Появляется большое число купеческих портретов, подобных изображенному П.А.Федотовым на картине «Сватовство майора» в интерьере комнаты:

А на правой стене хозяйский портрет

В золоченую раму вдет;

Хоть не его рожа,

Да книжка похожа:

Значит – грамотный¹⁹¹.

Художественные стереотипы и «модные» устремления нивелировали портрет до уровня ремесленной работы. Эта глобальная проблема портретного искусства 1830 – 1850-х гг. хорошо осознавалась лучшими живописцами. Верные главным принципам жанра, они старались избегать сомнительных компромиссов в изображении внешних атрибутов. Показательный случай произошел с портретом престарелой кокетки Н.А.Зубовой (1775 – 1844) кисти В.А.Тропинина. Ученица мастера Т.Астракова записала интересный рассказ об этом произведении самого живописца, раскрывающий его общие взгляды на проблему взаимоотношения портретного образа и дополнительных

деталей: «Художник должен быть хозяином своего дела. Нельзя позволять и соглашаться на все требования снимающего с себя портрет. Вот пример!» И он показал нам портрет уже очень пожилой женщины, но во всей посадке и изысканности наряда видно было желание молодиться: мелкие букли украшали ее лоб, огромный малиновый ток со страусовым белым пером был надет на голову, черное бархатное платье и соболий палантин, из-под которого была заметна обнаженная шея и руки с разными драгоценными украшениями. «Вот, – сказал Василий Андреевич, – этот портрет остался у меня. Ей хотелось написаться совершенно с открытой грудью, руками и талией. Я самопроизвольно накинул на нее соболь, чтобы скрыть нравственное безобразие старухи; она рассердилась на меня и не взяла своего портрета, а я не согласился его выпустить из мастерской в неприличном виде на посмешище публики. Так я поступаю всегда и так советую делать всем художникам, а то пожалуй такие господа такую вывеску заставят написать, что от срама и на тот свет пойдешь»¹⁹².

Но, к сожалению, советам Тропинина следовали лишь немногие живописцы. Для художников, подобных гоголевскому Чарткову, николаевский педантизм оказался просто-таки спасительным обстоятельством. Внешнее сходство, не всегда на самом деле желаемое заказчиком, можно было заменить точной прорисовкой мундира, орденов, платья, украшений и пр. Эти детали в любом случае указывали, что изображен именно тот человек, который позировал для портрета. Внимание к мелочам, соответствовавшее общему духу государства, приобрело в портретах небывалое значение. Особенности обмундирования, ленточки орденов, прочие детали униформологии и фалеристики выписывались с большой тщательностью. Портреты офицеров и чиновников все более и более напоминали лощеные рисунки образцов обмундирования. Такая точность сегодня очень

помогает при использовании историко-предметного метода экспертизы и атрибуции. Но подобной скрупулезностью нарушались главные принципы портретного жанра. Личность человека оказывалась заслоненной блеском мундиров, орденов, медалей, великолепием модных платьев, богатством драгоценностей и уборов. Большинство портретов все больше превращалась в модные заказные картинки.

Увлечение внешними деталями не являлось специфической чертой только русской портретной школы. Французский живописец и академик Эжен Делакруа (1798 – 1863) в 1858 г. писал: «Аксессуары играют очень большую роль в смысле эффекта, и тем не менее всегда следует жертвовать ими... Причина, в силу которой плохие живописцы не в состоянии дать прекрасного.., заключается в том, что, помимо порочности основной идеи произведения в смысле *правды*, их аксессуары не только не содействуют общему впечатлению, но, наоборот, ослабляют его тщательным выпячиванием тех деталей, которым следовало бы отвести подчиненную роль. Есть несколько манер, ведущих к этому скверному результату. С одной стороны, исключительная забота художника о тщательном выписывании (этих) деталей, чтобы щегольнуть своей ловкостью, с другой стороны – весьма распространенная привычка тщательно воспроизводить по натуре все аксессуары, предназначенные для усиления эффекта. Если живописец копирует все эти куски с реальных предметов в точности такими, какими они являются в действительности, не подвергая их глубокому преобразению, то как же он сможет что-либо добавить или убавить от себя, т.е. придать этим безразличным по существу предметам силу, необходимую для их впечатляемости?»¹⁹³.

Но в России от художников-портретистов и не требовалось глубокого переосмысления образов. Большинство заказчиков вполне устраивало виртуозное изображение аксессуаров. Портрет без орденов и

мундира считался даже чем-то несолидным. Господствовавшие нравы хорошо описал П.И.Мельников (1818 – 1883) в рассказе «Именинный пирог». Сюжет этого произведения очень занимателен. Уездный стряпчий Хоринский приобрел у знакомого немецкого художника Карла Ивановича портрет губернатора. Но тут взяли его раздумья: «Ну как немца да продернет на портрете... Как угораздит его, чертова сына, без орденов изобразить. Повесить нельзя будет его превосходительство»¹⁹⁴. Наконец привезли ящик. «Тут я ни жену, ни детей не позвал, – рассказывал Хоринский друзьям, – вдвоем с Гришкой ящик вскрывали... Ах, ты, немец окаянный... Звезду намалевал, а ленты нет... Да еще во фраке изобразил начальника-то губернии!.. А у фрака-то, можете себе вообразить, лацкан больше чем ползвезды закрывает»¹⁹⁵.

Дальнейшие события развивались почти драматически. «Однако ж, думаю, что ж это за оказия? – рассказывал Хоринский, – Стал замечать: никто не боится портрета, даже и ребятишки... Стал больше замечания держать. Что за шут, прости господи... Никакой робости перед портретом... То есть, я вам доложу, ни малейшей робости... Не ловкое дело. Ребятишки подрастают, и ежели мальчишки с малолетства не будут уважать начальство, что выйдет из них, как вырастут?.. Сохрани господь и помилуй от такого несчастья! Взял я отпуск дён на четырнадцать, в губернию поехал. Портрет с собой. Там узнаю, что его превосходительство новой монаршей милостию взыскан, Владимира второй степени большого креста получить удостоился. Портрет-от, значит, я и кстати привез, другую звезду надо пририсовать»¹⁹⁶.

С этой просьбой Хоринский обратился к местному художнику Ивану Лазареву: «Вот, братец ты мой, портрет его превосходительства, припиши ты другую звезду, в мундир наряди и в ленту, да в лице величия и строгости подпусти. Заодно уж и золотую раму справь»... Ждал я недолго. Несет Лазарев портрет. Переделал на диво... Привожу

домой обновленный портрет, вешаю на прежнее место. Тишина райская пошла. Жена ни гугу, а дети разревутся – нянька прямо их в гостиную. Покажет на портрет, скажет: «а вон бука-то!». Ребенок и стихнет. Сами изволите видеть: и величие, и строгость, и важность, все. И две звезды и лента через плечо»¹⁹⁷.

В итоге, достигнув апогея к 1850-м гг., «материализация» портрета приняла катастрофические масштабы. Если в 1800 – 1810-х гг. портреты являлись украшением традиционных выставок Академии художеств, в 1820-х гг. вызвали живые обсуждения, то теперь это был один из самых неинтересных разделов. Критик М.Л.Михайлов (1829 – 1865), посетив выставку 1859 г., с сожалением писал: «На каждом шагу вас поражают видимые и часто очень успешные старания нарисовать атлас, сукно, бархат, мех так, чтобы купец, подойдя к картине, без ошибки мог сказать, что атлас, сукно или бархат, изображенные на ней, стоят столько-то рублей аршин и даже изготовлены на такой-то фабрике. Это качество, пожалуй, не было бы совершенно лишним, если б на него художники смотрели только как на средство к произведению большего эффекта целым картины; но в том-то и беда, что оно, по-видимому, служит часто целью, и при чрезвычайной живости костюма вы не находите никакой жизни в самых лицах. Страннее всего видеть это на портретах, где, кажется, все внимание художника должно бы быть обращено на лицо оригинала. Особенной славой по части портретной живописи пользуется у нас г. Зарянко. Мы никогда не считали портреты его произведениями, которые останутся украшениями музеев после того, как перестанут быть домашнею драгоценностью их оригиналов, и новый портрет г. Зарянко, выставленный нынче, не поколебал нашего мнения*. Опять та же безжизненность. В лицах

* Речь идет о портрете графа Н.С.Строганова работы С.К.Зарянко (1818 – 1870).

г. Зарянка есть что-то очень схожее с лицами хороших восковых фигур. То же можно сказать и о г. Маляренке, который довел почти до комического совершенства недостатки г. Зарянка, недостатки, которые, к несчастью, многие еще до сих пор считают чуть не первоклассными достоинствами. Выставленный г. Маляренко портрет кажется нам решительной пародией на манеру писать сюртуки и шубы вместо лиц»¹⁹⁸.

Все эти явления обозначили агонию «модного» портрета. Перейдя из сферы искусства в разряд ремесленной работы, он превратился в расхожий бытовой предмет. Он существовал, пока ему не появилась более простая и дешевая замена. Новые технические достижения середины XIX в. – дагерротип и фотография – быстро завоевали популярность и вытеснили такой портрет из числа востребованных и широко распространенных произведений. Этот процесс хорошо описан П.И.Мельниковым в уже упоминавшемся рассказе «Именинный пирог»: «Живет у нас в губернии Иван Лазарев, цараповский отпущенник. Живописью кормится: вывески по городу пишет и божьим милосердием отчасти промышляет, иконы то есть пишет, и хоша запивает, однако богомаз из наилучших. Портреты, кроме царских да его превосходительства, теперь перестал писать; портретная-де работа совсем подошла и совсем, почитай, перевелась с тех пор, как угораздило немца какого-то штуку выдумать: посадить человека перед ящиком, портрет в ящике сам готов. Ни дать ни взять, как комедианты яичницу в шляпе стряпают. Нечистая ль сила тут малюет, другое ль что, только эти ящики, – говорит Иван Лазарев, – насущный хлеб у нашего брата отбили...»¹⁹⁹. Массовый этап в истории портретного жанра подошел к завершению. Для него начиналась совершенно новая эпоха, во многом основанная на разрушении прежних принципов и стереотипов.

* Речь идет о портрете г. Воронина работы Д.П.Маляренко (1824 – 1860).

Для историко-предметного метода атрибуции эпоха Николая I дает широкие возможности. Государственный педантизм, когда практически для всех ведомств и сословных групп были установлены определенные мундиры, позволяет по этому признаку точно определить место службы человека, изображенного на портрете. Многочисленные перемены обмундирования помогают конкретно установить время создания портрета, соответствующее недолгому периоду существования показанного варианта мундира.

Вместе с тем появляется новая проблема. При николаевском педантизме внешнее различие часто сводилось к деталям, редко или нечетко показывающимся на портретах: шитье и выпушки на обшлагах или фалдах мундиров, гербы на пуговицах, детали головных уборов и т.п. Это серьезно осложняет поиск, поскольку при увеличении служащих, имеющих почти одинаковый мундир, невозможно конкретизировать его принадлежность. Установление иерархии чинов, постепенно выслуживаемой к определенному возрасту и сроку, также вело к появлению достаточно стереотипных характеристик персонажей: от бравого юного прапорщика к умудренному солидному сановнику.

Одновременно затрудняется идентификация портретов этого периода по наградам персонажа. Поскольку при Николае I их получение свелось к постепенной выслуге, то большинство служащих имели одинаковые знаки отличия. При отсутствии индивидуального характера наград персонифицировать изображенного кавалера весьма сложно.

Но в целом этот период достаточно перспективен для историко-предметного метода атрибуции, особенно, если о портрете есть дополнительная информация: точная дата создания, фамильная легенда, приблизительный круг лиц и т.п. Тогда, сопоставляя эти данные с источниками об изображенных внешних деталях, историко-предметный метод позволяет с большой степенью точности атрибутировать портрет.

2.7. После 1860 г.

В 1863 г., осматривая Академическую выставку, В.В.Стасов писал: «По части портретов не сделано ныне никого профессором. Я думаю, это происходит от того, что нельзя никак и до сих пор забыть, как один портретист всю жизнь не писал ни одного лица, а все время просидел за бобрами, эполетами и кисеями, и не только никого не научил, да и сам едва ли не разучился^{*}. Но, кроме того, нет собственно никакого резону делать профессором по этой части – после фотографии не стоит. Кто спросит нынче свой портрет масляными красками? Купец, генерал, чувствительная дама? Но с ними разделаться нетрудно: первому была бы только хорошо видна медаль под бородой, второму – напиши только султан, поцветистее шитый воротник, помолодцеватее разбитную позу; последнюю представь только ангелом задумчивости и грации, хотя бы ее томная фигура улеглась в виде треугольника, как на одном из портретов нынешней выставки, где голова служит вершиною, а кринолин основанием; пусть все это сделано, и тогда все довольны, никакого профессора не надо»²⁰⁰.

Для столь категоричного мнения В.В.Стасова имелись веские основания. Агония «модного» портрета в 1850 – 1860-х гг. была очевидной. Время сформировало новый этап в истории портретного искусства, и сторонники эполет, бобров и опахал уже не отвечали действительности пореформенной России. После 1860 г. живописные портреты, по сравнению с предыдущей эпохой, приобретают единичный характер. Хотя лучшие художники следующих десятилетий: Н.Н.Ге, В.Г.Перов, И.Н.Крамской, И.Е.Репин, В.А.Серов и др. – уделяли портретам большое внимание, их произведения являлись не столько

^{*} Речь идет о С.К.Зарянко. – А.К.

единым направлением в портретном искусстве, сколько индивидуальными работами отдельных выдающихся мастеров. Это не были прежние серийные и благообразные картинки. Художники уходят от порочной практики модных живописцев. Главный принцип нового портретного метода точно сформулировал В.В.Стасов: «Портретист, который не желает более выражать в портрете характер, историю личности – что это за портретист, что это за художник, куда он годится? Не хуже ли последней самой ничтожной фотографии будут его произведения?»²⁰¹.

В новой ситуации серьезно изменились отношения между заказчиком и живописцем. Теперь портреты исполнялись либо по собственному желанию художников, либо по дорогостоящему заказу, без прежней торопливости и спешки. Профессия портретиста, столь мало уважаемая еще в начале XIX в., становится одной из самых престижных среди деятелей искусств. Иметь самостоятельную законченную работу признанного живописца стало для высшей и финансовой аристократии модным и дорогим увлечением. В.А.Серов писал в год лишь четыре-пять портретов. Работа над большим портретом в рост занимала у мастера 60 – 70 двух-трех часовых сеансов и стоила до пяти тысяч рублей. На первое место ставилось даже не столько сходство с моделью портретного изображения, сколько его авторское своеобразие. Соответственно и у художников появилась большая свобода в отношениях с заказчиками.

Художники не боялись показать свою независимость даже членам императорской семьи. Когда в 1900 г. В.А.Серов писал портрет Николая II в форме шефа шотландского полка Royal Scots Greys²⁰², произошел следующий очень символический эпизод: «Уходя с последнего сеанса, бывшего накануне, царь просил Серова прийти еще раз на другой день, сказав, что императрица хотела посмотреть портрет

и познакомиться с его автором. Серов отправился еще раньше, чтобы тронуть еще кое-что. В назначенный час пришли царь с царицей. Царица просила царя принять свою обычную позу и, взяв сухую кисть из ящика с красками, стала внимательно просматривать черты лица на портрете, сравнивая их по натуре и указывая удивленному Серову на замеченные ею мнимые погрешности в рисунке: «Тут слишком широко, здесь надо поднять, там опустить».

Серов, по его словам, опешил от этого неожиданного урока рисования, ему кровь ударила в голову, и, взяв с ящика палитру, он протянул ее царице, со словами: «Так вы, Ваше Величество, лучше сами и пишите, если так хорошо умеете рисовать, а я больше слуга покорный». Царица вспылила, топнула ногой и, повернувшись на каблуках, надменной походкой двинулась к выходу»²⁰³.

Эта ситуация, совершенно немыслимая в искусстве XVIII – 1-й половины XIX вв., наглядно показывает, до какой степени изменились отношения между заказчиком и художником с 1860-х гг. Произошел коренной переворот, обозначивший переход к новому этапу в развитии жанра. Период 2-й половины XIX – начала XX вв. является самостоятельной и очень своеобразной эпохой в истории портретной живописи России.

Одновременно с этими преобразованиями выходит из моды николаевский педантизм. Реформы гражданского и военного устройства при Александре II, направленные на демократизацию власти, быстро изжили мелочное пристрастие к внешним атрибутам, которое стало целиком ассоциироваться с правлением Николая I. Поражение в Крымской войне стало очевидным свидетельством, что государственное устройство не может базироваться только на внешней упорядоченности общества, доминирующей и скрывающей внутренние противоречия. Введение всеобщей воинской повинности, выборных органов

самоуправления серьезным образом размывало замкнутую корпоративность армии и чиновничества. Соответственно более простой становилась система внешних отличий. Универсализации символики помогало и отсутствие высочайшего пристрастия к деталям обмундирования. Не уделял этому вопросу прежнего внимания Александр II. А его преемник Александр III, предпочитая в рамках «народности» простоту, вообще упразднил роскошные гусарские и уланские полки, переименовав их в скромные драгунские.

Уменьшение государственного педантизма к внешним деталям, совпавшее с сокращением числа живописных портретов, уже не позволяет использовать историко-предметный метод по отношению к произведениям 2-й половины XIX – начала XX вв. столь широко, как раньше. Поэтому в данной работе хронологические рамки изучения влияния развития внешних атрибутов русского общества на портретное искусство ограничены 1-й половиной XIX в., а вернее концом царствования Николая I. В следующие годы историко-предметный метод атрибуции сохраняет важное значение применительно к отдельным произведениям, но в новых условиях приобретает свои специфические черты.

Проведенное исследование показывает, что на протяжении XVIII – 1-й половины XIX вв. развитие внешних атрибутов оказывало большое влияние на портретное искусство. Это влияние было обусловлено тем, что основным заказчиком портретов являлось дворянство, для которого государственная служба и ее внешние атрибуты имели огромное значение. Менялась мотивация данного значения, менялось отношение к символике, но сама важность оставалась незыблемой. Именно поэтому портретный жанр, ориентированный прежде всего на дворянскую аудиторию, уделял

изображению внешних деталей самое серьезное внимание. Иногда блеск аксессуаров приобретал даже доминирующее значение, отодвигая на второй план индивидуальность и личность персонажа.

Можно с полной определенностью утверждать, что внешние атрибуты на портретах XVIII – 1-й половины XIX вв. всегда показывались художниками осознанно, в соответствии с правилами и закономерностями, принятыми в обществе. Каждая деталь изображалась не случайно, а в четком соответствии с внутренним знаковым смыслом, понятным для современников. Окружая персонаж, мундиры, ордена, медали, гербы, платья, уборы и украшения дополняли портретный образ, неся в себе подробную информацию о сословной принадлежности человека, его месте в государственной иерархии, успехах, вкусах, склонностях и пр.

Эта информация крайне важна сегодня для атрибуции портретов. Для ее понимания необходимо привлечение специальных источников, раскрывающих смысл и значение внешних атрибутов. Поскольку изучение и систематизация таких источников относится к компетенции вспомогательных исторических дисциплин, их применение при исследовании портретов является сегодня очень перспективным и научным направлением атрибуции. Эти источники, опираясь на серьезный доказательный аппарат, позволяют атрибутировать портрет, который, зачастую, не в силах определить другие методы экспертизы.

Практические и теоретические аспекты подобной работы заслуживают самостоятельного внимания и специализации. Объединяющий их историко-предметный метод атрибуции учитывает все нюансы менявшихся со временем взаимоотношений общества и государства, дворянства и внешней символики, заказчика и художника. Он позволяет взглянуть на портреты не с позиций отвлеченных исследователей, видящих в портретах исключительно памятники

художественной культуры прошлого, а с непредвзятой и объективной точки зрения, основывающейся на понимании всех оттенков мировоззрения людей ушедших эпох, позировавших в соответствии с правилами современного им общества и требовавших от художников соблюдения этих правил.

К сожалению, даже сегодня к историко-предметному методу атрибуции иногда относятся с недоверием. При этом, как правило, выдвигаются два серьезных аргумента, на которых необходимо остановиться подробно. Их важность обусловлена тем, что они подвергают сомнению саму возможность рассматривать внешние атрибуты на портрете как информационное изображение, поддающееся системному анализу с помощью вспомогательных исторических дисциплин. То есть ставится вопрос о достоверности показанных деталей, как содержательных источников, и обоснованности их интерпретации на основании общих закономерностей и правил.

Первый аргумент является результатом непонимания той большой важности, которая уделялась внешней символике в XVIII – 1-й половине XIX вв. От сотрудников музеев и искусствоведов приходится слышать мнение, что художники прошлого могли придумывать своим персонажам мундиры, ордена, медали: «...они писали с натуры лицо и руки, а костюм обычно дописывали с манекена. Иногда случалось так, что либо портретируемый по тем или иным причинам не присылал свою одежду, либо художник охладевал к своей работе, и акварель оставалась незаконченной»²⁰⁴. Возвращаясь к портрету через некоторое время, живописцы, не являвшиеся, как утверждается, специалистами в обмундировании и наградах, придумывали их и допускали ошибки.

Такая позиция не имеет под собой серьезных оснований. Художник нес ответственность за портрет перед заказчиком, для которого, как уже было показано выше, внешние атрибуты имели

огромное значение. Владение вопросами знаковой системы общества являлось необходимым условием для профессионального портретиста. Художники знали ее в совершенстве, что являлось неременным условием их творчества. Осведомленность живописца, особенно если это был модный мастер, в мундирах и регалиях позволяла исполнять портреты быстро и качественно. Показательным примером может служить незавершенный портрет штаб-офицера, хранящийся в одном из частных собраний г. Москвы²⁰⁵.

Профессиональный художник в один сеанс сделал общий карандашный эскиз и закончил голову персонажа. Оставалось только дописать мундир и ордена. Чтобы не приглашать больше заказчика – человека светского и занятого, художник карандашом набросал кресты и медали и подписал их: «Егор» – то есть орден Св. Георгия 4-го класса, «Влсб» – орден Св. Владимира 4-й степени с бантом, «Кульм» – прусский знак отличия Железного креста (Кульмский крест) и т.д. Планировалось, что художник, хорошо знавший как выглядели эти награды, самостоятельно дорисует их. По неизвестным причинам портрет остался незавершенным. Однако не приходится сомневаться, что подобный способ заочной доработки портретов имел широкое распространение. Таким образом утверждения о некомпетентности художников в вопросах внешней символики являются совершенно безосновательными.

Мнение о возможных фантазиях и придумываниях живописцами орденов и мундиров также не выдерживает серьезной критики. В качестве примера, иллюстрирующего отношение искусства того времени к внешним атрибутам, приведем случай, произошедший с художником А.О.Орловским. «Он редко работал в серьезном роде, – вспоминал один из его современников, – но однажды предпринял большую картину: переход через Альпы российских войск, под

командою Суворова, в италийскую кампанию. Он предполагал поднести эту картину императору Николаю, чрез начальника главного штаба (потом министра императорского двора) князя Петра Волконского. Орловский работал несколько месяцев *con amore* над тщательною отделкою своего произведения, а по его окончании и сам художник и все видевшие его «Переход чрез Альпы» признавали его заслуживающим занять одно из почетных мест в царской галерее. И что же, когда князь Волконский стал рассматривать картину, то в обмундировке солдат того времени, к которому относилось изображение, заметил важный недостаток: на мундирах было одной пуговицей более, чем тогдашнюю форму было узаконено. Он отказал в поднесении картины государю и еще сделал строгий выговор художнику. Последний взял нож и изрезал прекрасное произведение, стоившее ему немалого труда»²⁰⁶.

В обстановке повышенного внимания общества и государства к внешним атрибутам всякие фантазии и неточности даже в мельчайших деталях могли иметь для художника самые серьезные последствия. Поэтому к изображению мундиров, орденов, знаков власти живописцы относились с большой тщательностью. О придумываниях и вольной трактовке внешних деталей не могло быть и речи. Редкие несоответствия, правда, на портретах встречаются. Но каждый такой случай заслуживает индивидуального изучения и, как правило, объясняется с помощью тех же источников и вспомогательных исторических дисциплин.

Другой довод против историко-предметного метода, который приходится слышать, — это позднейшие записи и разновременность портретного изображения. Действительно, на практике дворяне, получая новые награды, нередко требовали дописать их к старому портрету. Но подобные случаи достаточно легко распознаются как

технико-технологической экспертизой, так и по хронологическому несоответствию старых и новых атрибутов. Интересные в этом отношении результаты дало комплексное изучение портрета неизвестного офицера, написанного А.Г.Варнеком в 1810 г.²⁰⁷ Специалист по историко-предметному методу А.М.Горшман в своем заключении отметил: «Во-первых, эполеты того типа, что мы видим на портрете – с короткими прямыми клапанами и трехрядной обшивкой круглых полей – вошли в употребление много позднее, в январе 1822 г. В 1810 же носили эполеты с удлиненными широкими клапанами и двойной обшивкой... Далее, сразу бросается в глаза, что знак ордена Св. Анны у офицера металлический, покрытый эмалью, и это при том, что знаки подобного типа, как известно, появились лишь в 1814 – 1816 гг. Очевидно, что эти детали были искусно дописаны позднее, возможно после получения персонажем штаб-офицерского чина и наград...»²⁰⁸. Проведенная технико-технологическая экспертиза дала такие же результаты: «В нынешнем состоянии портрет не соответствует первоначальному авторскому замыслу, ибо, как показало технико-технологическое исследование, он был переписан, по всей видимости, самим Варнеком некоторое время спустя по завершении. Так, рентгенограмма показывает, что была записана полусогнутая левая рука, держащая лист бумаги, мундир (на воротнике которого не было шитья), обер-офицерские эполеты... Все ныне видимые ордена написаны позднее»²⁰⁹.

Обе экспертизы, основываясь на разных методах и аргументах, дали почти одинаковый результат. Преимущество А.М.Горшмана заключалось в том, что для изучения портрета ему не требовались рентген и специальные приборы. Знание источников об особенностях внешних атрибутов позволило сделать выводы без привлечения сложной техники. В современной ситуации это очевидное достоинство

историко-предметного метода позволяет вести атрибуционную работу в самых различных музеях и собраниях. Следует также еще раз подчеркнуть, что грамотное применение историко-предметного метода подразумевает изучение портрета во взаимодействии с технико-технологическим и искусствоведческим методами экспертизы. Таким образом опасения, что многослойная живопись создаст историко-предметному методу непреодолимые трудности, пока на практике не подтверждаются.

В результате проведенного исследования можно со всей определенностью утверждать, что историко-предметный метод является сегодня одним из самых перспективных направлений атрибуции. Он имеет четкую научную базу и основывается на том огромном влиянии, которое оказывало развитие внешних атрибутов русского общества на портретное искусство XVIII – 1-й половины XIX вв. Понимание нюансов и закономерностей данного влияния в разные периоды, анализ соответствующих источников является самостоятельной и специфической отраслью исторических и искусствоведческих знаний. Развитие, систематизация и пропаганда этих знаний, помогающих практической атрибуции портретов, составляет важнейшую задачу современной науки.

Глава 2.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Роже де Пиль. Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и примечание о портретах. Переведены первое с Итальянского, а второе с Французского Коллежским Ассессором Архипом Ивановым. Спб., 1789. С. 210.
- ² Там же.
- ³ Федоров В.И. История русской литературы XVIII века. М.: Просвещение, 1982. С. 8.
- ⁴ Радищев А.Н. Сочинения. М.: Худож. лит., 1988. С. 31.
- ⁵ Щербатов М.М. О повреждении нравов в России. // О повреждении нравов в России князя М.Щербатова и Путешествие А.Радищева. London, 1858. С. 27.
- ⁶ Прилуцкая Т.И. Живопись Франции XVII – XVIII веков. М.: Изобраз. искусство, 1999. С. 35.
- ⁷ Посошков И.Т. Книга о скудости и богатстве и другие сочинения. М.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 45.
- ⁸ Бантыш-Каменский Д.Н. Историческое собрание списков кавалерам четырех российских императорских орденов. М., 1814. С. 18.
- ⁹ Щербатов М.М. Указ. соч. С. 19.
- ¹⁰ ПСЗ. Собрание I. Т. VII. Спб., 1830. № 4610. С. 383.
- ¹¹ Егоров В.И. Солдаты Смоленских полков. 1-я четв. XVIII в. // Цейхгауз. 1995. № 4. С. 8-9.
- ¹² Летин С.А. Русский военный мундир XVIII века. М., 1996. С. 6.
- ¹³ Щербатов М.М. Указ. соч. С. 73.
- ¹⁴ Русские мемуары. Избранные страницы. XVIII век. М.: Правда, 1988. С. 424.
- ¹⁵ Неизвестный художник середины XVIII в. Портрет А.И.Алябьева. 1741. Х., м. 94 х 80. Государственный Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник. Инв. № Ж-219. // Прimitив в России. XVIII – XIX век. Иконопись. Живопись. Графика. Каталог выставки. М., 1995. С. 105.
- ¹⁶ Г.К.Преннер (?). Конный портрет императрицы Елизаветы Петровны со свитой. 1744 – 1755. Х., м. 50,5 х 66. ГРМ. Инв. № Ж-5374. // Государственный Русский музей. Живопись. XVIII век. Каталог. Т. 1. Спб.: Palace Editions, 1998. С. 139.
- ¹⁷ Щербатов М.М. Указ. соч. С. 52.
- ¹⁸ Там же. С. 72-73.
- ¹⁹ Там же. С. 59.
- ²⁰ Там же. С. 17.
- ²¹ Там же. С. 31.
- ²² ПСЗ. Собрание I. Т. XI. Спб., 1830. С. 733. № 8680.
- ²³ Щербатов М.М. Указ. соч. С. 73.
- ²⁴ Сочинения Екатерины II. М.: Сов. Россия, 1990. С. 144.
- ²⁵ Дашкова Е.Р. Литературные сочинения. М.: Правда, 1990. С. 67.
- ²⁶ Неизвестный художник 1-й четверти XVIII в. Портрет А.Я.Нарышкиной с детьми Александрой и Татьяной. 1710-е гг. Х., м. 180,2 х 130,8. ГТГ. Инв. № 6219. // Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Серия: Живопись XVIII-XX веков. Т. 2.: Живопись XVIII века. М.: Красная Площадь, 1998. С. 274.
- ²⁷ Кирсанова Р.М. Пошлина на штаны. // Родина. 1997. № 1. С. 44-45.
- ²⁸ Штелин Я. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Т. 1. М.: Искусство, 1990. С. 51.

- ²⁹ Там же. С. 53.
- ³⁰ Там же. С. 61.
- ³¹ Врангель Н.Н. Портретная выставка в Таврическом дворце. // Пинакотека. 1997. № 2. С. 8.
- ³² Мастера искусства об искусстве. Т. 2. М.-Л.: Изогиз, 1936. С. 69-70, 75.
- ³³ Штелин Я. Указ. соч. С. 79.
- ³⁴ Там же. С. 74.
- ³⁵ Болотов А.Т. Записки Андрея Тимофеевича Болотова. 1737 – 1796.: В 2-х т. Т. I: Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков. 1737 – 1774. Тула: Приок. кн. изд-во, 1988. С. 316, 331.
- ³⁶ Воцарение Петра Третьего по рассказу Екатерины Второй. // Русская старина. Жизнь императоров и их фаворитов на материалах публикаций журналов «Русский Архив» и «Русская Старина». М.: Изд-во «Новости», 1992. С. 199-200.
- ³⁷ Болотов А.Т. Указ. соч. С. 332.
- ³⁸ Там же. С. 333.
- ³⁹ Дашкова Е.Р. Указ. соч. С. 78.
- ⁴⁰ Русские мемуары. Избранные страницы. XVIII век. М.: Правда, 1988. С. 412.
- ⁴¹ Болотов А.Т. Указ. соч. С. 334.
- ⁴² ПСЗ. Собрание I. Т. XVI. Спб., 1830. С. 157. № 11751.
- ⁴³ Бантыш-Каменский Д.Н. Словарь достопамятных людей русской земли. Ч. 3. Спб., 1847. С. 568.
- ⁴⁴ Золотой век Екатерины Великой. Воспоминания. М.: Изд-во МГУ, 1996. С. 7.
- ⁴⁵ Энгельгардт Л.Н. Записки. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 145.
- ⁴⁶ Томсинов В.А. Временщик (А.А.Аракчеев). М.: ТЕИС, 1996. С. 41.
- ⁴⁷ Аксаков С.Т. Собр. соч. Т. 1. М.: Худож. лит., 1955. С. 402.
- ⁴⁸ Чарторижский А. Мемуары князя Адама Чарторижского и его переписка с императором Александром I. Т. 1. М., 1912. С. 42-43.
- ⁴⁹ Радищев А.Н. Указ. соч. С. 82.
- ⁵⁰ Фонвизин Д.И. Недоросль. Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву. Крылов И.А. Подщина (Трумф). М.: Просвещение, 1987. С. 130. С. 28.
- ⁵¹ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). Спб.: Искусство - СПб, 1994. С. 28. Интересно отметить, что схожая судьба постигла далекого предка автора настоящей работы. В 1795 г. смоленский дворянин Демьян Иванович Кибовский показал себя «недорослем», имея 28 лет от роду и сына 9 лет! (Государственный архив Смоленской области. Ф. 6. Оп. 1. Д. 160. Л. 200 об.)
- ⁵² Новиков Н.И. Избранные сочинения. М.-Л.: Гослитиздат, 1951. С. 606.
- ⁵³ Вигель Ф.Ф. Записки. Т. 1. М.: Изд-во «Круг», 1928. С. 59.
- ⁵⁴ Аксаков С.Т. Собр. соч. Т. 1. М.: Худож. лит., 1955. С. 359.
- ⁵⁵ Золотой век Екатерины Великой. Воспоминания. М.: Изд-во МГУ, 1996. С. 135.
- ⁵⁶ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. Т. 12. Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 170.
- ⁵⁷ Щербатов М.М. Указ. соч. С. 90.
- ⁵⁸ Ланжерон А.Ф. Русская армия в год смерти Екатерины II. // Русская Старина. 1895. Т. 83. № 3. С. 166.
- ⁵⁹ Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XX века. Сборник. Т. 1. Л.: Советский писатель, 1990. С. 335.
- ⁶⁰ Ланжерон А.Ф. Указ. соч. № 4. С. 189.
- ⁶¹ Радищев А.Н. Сочинения. М.: Худож. лит., 1988. С. 206-207.

- ⁶² Кузнецов А.А. Ордена и медали России. М.: Изд-во МГУ, 1985. С. 45.
- ⁶³ Энгельгардт Л.Н. Указ. соч. С. 126.
- ⁶⁴ Ланжерон А.Ф. Указ. соч. С. 175.
- ⁶⁵ Радищев А.Н. Указ. соч. С. 210.
- ⁶⁶ Энгельгардт Л.Н. Указ. соч. С. 106-107.
- ⁶⁷ Пыляев М.И. Замечательные чудачки и оригиналы. Спб., 1898. С. 34.
- ⁶⁸ Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. С. 111.
- ⁶⁹ Писарев А.А. Начертание художеств или правила, в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре, с присовокуплением разных отрывков, касательно до художеств выбранных из лучших сочинений. Спб., 1808. С. 187.
- ⁷⁰ Пыляев М.И. Указ. соч. С. 385.
- ⁷¹ Грибовский А.М. Записки о императрице Екатерине Великой. М., 1864. С. 29.
- ⁷² Фонвизин Д.И. Указ. соч. С. 31.
- ⁷³ ПСЗ. Собрание I. Т. XXI. Спб., 1830. С. 718. № 15557.
- ⁷⁴ Радищев А.Н. Указ. соч. С. 567.
- ⁷⁵ Благово Д.Д. Рассказы бабушки из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д.Благово. Л.: Наука, 1989. С. 164.
- ⁷⁶ Столбова Е.И. Два портрета: новое в иконографии Е.Р.Дашковой. // Екатерина Романовна Дашкова. Исследования и материалы. Спб., 1996. С. 175-181.
- ⁷⁷ Ланжерон А.Ф. Указ. соч. № 4. С. 163-164.
- ⁷⁸ Мемуары декабристов. Северное общество. М.: Изд-во МГУ. 1981. С. 180.
- ⁷⁹ Шепелев Л.Е. Чиновный мир России XVIII – начала XX в. Спб.: Искусство - СПб, 1999. С. 191.
- ⁸⁰ Д.Г.Левицкий. Портрет П.А.Демидова. 1773. Х., м. 222,6 x 166. ГТГ. Инв. № 13427.
- ⁸¹ Лебедев А.В. Тщанием и усердием. Примитив в России XVIII – XIX столетий. М.: Традиция, 1998. С. 78.
- ⁸² Русская эпиграмма (XVIII – начало XX века). Л.: Сов. писатель, 1988. С. 203.
- ⁸³ Мастера искусства об искусстве. Т. 2. М.-Л.: Изогиз, 1936. С. 113.
- ⁸⁴ Дмитриев М.А. Главы из воспоминаний моей жизни. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 648.
- ⁸⁵ Благово Д.Д. Указ. соч. С. 192.
- ⁸⁶ Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И.У. Спб., 1793.
- ⁸⁷ Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Ч. 1. 1758 – 1811. Спб., 1864. С. 13, 85, 96, 113, 120.
- ⁸⁸ Урванов И.Ф. Указ. соч. С. 48-49.
- ⁸⁹ Там же. С. 37-38.
- ⁹⁰ Там же. С. 46.
- ⁹¹ Там же. С. 108-109.
- ⁹² Там же. С. 112.
- ⁹³ Урванов И.Ф. Указ. соч. С. 97.
- ⁹⁴ В.Л.Боровиковский. Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке (с Чесменской колонной на фоне). 1794. Х., м. 94,5 x 66. ГТГ. Инв. № 5840.
- ⁹⁵ Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18 – 19 веков. М.: Искусство, 1975. С. 96.

- ⁹⁶ Там же. С. 102.
- ⁹⁷ «Река Времен (Книга истории и культуры)». Кн. 1. М.: «Река Времен» – «Эллис Лак», 1995. С. 36.
- ⁹⁸ Благово Д.Д. Указ. соч. С. 190.
- ⁹⁹ Там же. С. 197.
- ¹⁰⁰ Полевой Н.А. Мечты и жизнь. М.: Сов. Россия, 1988. С. 42.
- ¹⁰¹ Золотой век Екатерины Великой. Воспоминания. М.: Изд-во МГУ, 1996. С. 6.
- ¹⁰² Энгельгардт Л.Н. Указ. соч. С. 149.
- ¹⁰³ Вяземский П.А. Записные книжки. М.: Русская книга, 1992. С. 141.
- ¹⁰⁴ Чарторижский А. Указ. соч. С. 113.
- ¹⁰⁵ ПСЗ. Собрание I. Т. XLIV. Ч. 2. Спб., 1833. № 17532.
- ¹⁰⁶ Вигель Ф.Ф. Записки. Т. 1. М.: Изд-во «Круг», 1928. С. 93.
- ¹⁰⁷ РГВИА. Ф. 26. Оп. 1. Д. 15. Л. 130-130 об.
- ¹⁰⁸ Головина В.Н. Мемуары. // История жизни благородной женщины. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 173.
- ¹⁰⁹ Чарторижский А. Указ. соч. С. 70.
- ¹¹⁰ Там же. С. 115.
- ¹¹¹ Леонов О.Г., Ульянов И.Э. Регулярная пехота: 1698 – 1801. М.: ТКО «АСТ», 1995. С. 195.
- ¹¹² ПСЗ. Собрание I. Т. XLIV. Ч. 2. Спб., 1833. № 17620.
- ¹¹³ Шишков А.С. Записки, мнения и переписка адмирала А.С.Шишкова. Т. 1. Берлин, 1870. С. 18.
- ¹¹⁴ Грязев Н.А. Мой журнал. Записки, касающиеся до жизни и сердца. // Русский вестник. 1890. Т. 206. № 2. С. 255.
- ¹¹⁵ Головина В.Н. Указ. соч. С. 204.
- ¹¹⁶ Благово Д.Д. Указ. соч. С. 68.
- ¹¹⁷ Дашкова Е.Р. Указ. соч. С. 77.
- ¹¹⁸ Чарторижский А. Указ. соч. С. 117.
- ¹¹⁹ Бантыш-Каменский Д.Н. Указ. соч. С. 17.
- ¹²⁰ Давыдов Д.В. Военные записки. М.: Худож. лит., 1940. С. 370.
- ¹²¹ Шишков А.С. Указ. соч. С. 19.
- ¹²² Энгельгардт Л.Н. Указ. соч. С. 148, 160.
- ¹²³ Чарторижский А. Указ. соч. С. 162-163.
- ¹²⁴ Головина В.Н. Указ. соч. С. 204.
- ¹²⁵ Госпожа Виже-Лебрен в России. // Древняя и новая Россия. 1876. № 12. С. 398.
- ¹²⁶ Головина В.Н. Указ. соч. С. 170.
- ¹²⁷ Томсинов В.А. Указ. соч. С. 86.
- ¹²⁸ Вигель Ф.Ф. Записки. Т. 1. М.: Изд-во «Круг», 1928. С. 125-126.
- ¹²⁹ Дашкова Е.Р. Указ. соч. С. 257, 259.
- ¹³⁰ 14 декабря 1825 года и его истолкователи. М.: Наука, 1994. С. 318.
- ¹³¹ Алпатов М.В. Немеркнувшее наследие. М.: Просвещение, 1990. С. 207.
- ¹³² Чарторижский А. Указ. соч. С. 165.
- ¹³³ Вигель Ф.Ф. Записки. Т. 1. М.: Изд-во «Круг», 1928. С. 231, 259.
- ¹³⁴ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. Т. 1. Л.: Изд-во АН СССР, 1937. С. 79.
- ¹³⁵ Шишков А.С. Указ. соч. С. 96-97.
- ¹³⁶ Там же. С. 97.
- ¹³⁷ Вигель Ф.Ф. Записки. Т. 1. М.: Изд-во «Круг», 1928. С. 259.
- ¹³⁸ Литературное наследство. Т. 60. Кн. 1. М.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 85.

- ¹³⁹ Декабристы рассказывают... К 150-летию со дня восстания декабристов. М.: Молодая гвардия, 1975. С. 73.
- ¹⁴⁰ Мемуары декабристов. Южное общество. М.: Изд-во МГУ, 1982. С. 178.
- ¹⁴¹ Лорер Н.И. Записки декабриста. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1984. С. 49.
- ¹⁴² Декабристы в воспоминаниях современников. М.: Изд-во МГУ, 1988. С. 29.
- ¹⁴³ Русские мемуары. Избранные страницы. 1800 – 1825 гг. М.: Правда, 1989. С. 197-199.
- ¹⁴⁴ Декабристы рассказывают... К 150-летию со дня восстания декабристов. М.: Молодая гвардия, 1975. С. 73.
- ¹⁴⁵ Шишков А.С. Указ. соч. С. 175.
- ¹⁴⁶ Комаровский Е.Ф. Записки графа Е.Ф.Комаровского. М.: Внешторгиздат, 1990. С. 132.
- ¹⁴⁷ Шишков А.С. Указ. соч. С. 248.
- ¹⁴⁸ Волконский С.Г. Записки. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1991. С. 79.
- ¹⁴⁹ Там же. С. 79.
- ¹⁵⁰ Давыдов Д.В. Указ. соч. С. 150.
- ¹⁵¹ 1812 – 1814: Секретная переписка генерала П.И.Багратиона. Личные письма генерала Н.Н.Раевского. Записки генерала М.С.Воронцова. Дневники офицеров Русской армии: из собр. Гос. Ист. музея. М.: ТЕРРА, 1992. С. 236.
- ¹⁵² Пыляев М.И. Указ. соч. С. 128.
- ¹⁵³ Литературное наследство. Т. 60. Кн. 1. М.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 99.
- ¹⁵⁴ Маевский С.И. Мой век или история генерала Маевского. // Русская старина. 1873. № 11. С. 780.
- ¹⁵⁵ Головина В.Н. Указ. соч. С. 312.
- ¹⁵⁶ Астракова Т. Воспоминания о Тропинине. // Современная летопись. 1869. № 12. С. 10.
- ¹⁵⁷ Кипренский О.А. Портрет А.Р.Томилова. 1813. Бум., ит. кар. 24,6 x 19,8. ГРМ. Инв. № Р-13136.
- ¹⁵⁸ Кипренский О.А. Портрет П.А.Оленина. 1813. Бум. на картоне, ит. кар., пастель. 52 x 39. ГТГ. Инв. № 5099.
- ¹⁵⁹ Давыдов Д.В. Указ. соч. С. 150.
- ¹⁶⁰ Астракова Т. Указ. соч. С. 10.
- ¹⁶¹ Ризнер Л. Портрет офицера л.-гв. Гусарского полка П.П.Лачинова. 1814. Х., м. 86,5 x 56. ГЭ. Инв. № Ж-5755. // Глинка В.М. Русский военный костюм XVIII – начала XX века. Альбом. Л.: Художник РСФСР, 1988. Ил. 54.
- ¹⁶² Неизвестный художник начала XIX в. Портрет поручика л.-гв. Семеновского полка П.Г.Бибикова. 1804-1805. Х., м. 65 x 52. ГЭ. Инв. № рж-744. // Глинка В.М. Русский военный костюм XVIII – начала XX века. Альбом. Л.: Художник РСФСР, 1988. Ил. 39.
- ¹⁶³ Неизвестный художник 1-й четверти XIX в. Портрет обер-офицера л.-гв. Кирасирского полка В.И.Тихменева. Ок. 1820. Х., м. 4 x 34,5. Музей-панорама «Бородинская битва». Инв. № ОФ-560. // Вестник музея-панорамы «Бородинская битва». Вып. 1. Документы. Статьи. М., 1997. С. 29.
- ¹⁶⁴ Е.В.Копылов. Портрет П.Е.Ханженкова. 1818. Х., м. 108,5 x 87,5. Новочеркасский музей истории донского казачества. Инв. № 1085. // Донской парадный портрет XVII – XVIII вв. М., 1993. С. 14.
- ¹⁶⁵ Вигель Ф.Ф. Записки. Т. 2. М.: Изд-во «Круг», 1928. С. 69.

- ¹⁶⁶ Энгельгардт Л.Н. Указ. соч. С. 191.
- ¹⁶⁷ Давыдов Д.В. Указ. соч. С. 355.
- ¹⁶⁸ Дневник Павла Пушина. 1812 – 1814. Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. С. 73.
- ¹⁶⁹ Русские мемуары. Избранные страницы. 1800 – 1825 гг. М.: Правда, 1989. С. 156.
- ¹⁷⁰ А. де Кюстин. Россия в 1839 году. // Россия первой половины XIX века глазами иностранцев. Л.: Лениздат, 1991. С. 518.
- ¹⁷¹ Вигель Ф.Ф. Записки. Т. 2. М.: Изд-во «Круг», 1928. С. 157.
- ¹⁷² Лорер Н.И. Указ. соч. С. 50.
- ¹⁷³ Горшман А.М., Рыбин В.А. В чужом мундире? // Военно-исторический журнал. 1990. № 5. С. 72.
- ¹⁷⁴ 14 декабря 1825 года и его истолкователи. М.: Наука, 1994. С. 319-320.
- ¹⁷⁵ Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XX века. Сборник. Т. 2. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 236.
- ¹⁷⁶ Вяземский П.А. Указ. соч. С. 141.
- ¹⁷⁷ Русская лирика XIX века. М.: Худож. лит., 1981. С. 41-42.
- ¹⁷⁸ Русская эпиграмма (XVIII – начало XX века). Л.: Сов. писатель, 1988. С. 178.
- ¹⁷⁹ Волков С.В. Русский офицерский корпус. М.: Воениздат, 1993. С. 322.
- ¹⁸⁰ Мемуары декабристов. Южное общество. М.: Изд-во МГУ, 1982. С. 235.
- ¹⁸¹ Давыдов Д.В. Указ. соч. С. 359-360.
- ¹⁸² Соллогуб В.А. Повести; Воспоминания. Л.: Худож. лит., 1988. С. 579.
- ¹⁸³ А. де Кюстин. Указ. соч. С. 507.
- ¹⁸⁴ Дмитриев М.А. Указ. соч. С. 334.
- ¹⁸⁵ Вяземский П.А. Указ. соч. С. 253-254.
- ¹⁸⁶ Шепелев Л.В. Титулы, мундиры, ордена в Российской империи. Л.: Наука, 1991. С. 211.
- ¹⁸⁷ Полевой Н.А. Указ. соч. С. 38-39.
- ¹⁸⁸ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. Т. 3. Л.: Изд-во АН СССР, 1938. С. 106-107.
- ¹⁸⁹ Стасов В.В. Избранные сочинения в трех томах. Т. 1. М.: Искусство, 1952. С. 90.
- ¹⁹⁰ Лебедев А.В. Указ. соч. С. 51.
- ¹⁹¹ Мастера искусства об искусстве. Т. 4. М.-Л.: Изогиз, 1937. С. 165.
- ¹⁹² Астракова Т. Указ. соч. С. 10.
- ¹⁹³ Мастера искусства об искусстве. Т. 2. М.-Л.: Изогиз, 1936. С. 245.
- ¹⁹⁴ Мельников П.И. (Андрей Печерский). Собрание сочинений в шести томах. Т. 1. М.: Правда, 1963. С. 189.
- ¹⁹⁵ Там же.
- ¹⁹⁶ Там же. С. 191.
- ¹⁹⁷ Там же. С. 192-193.
- ¹⁹⁸ Михайлов М.Л. Художественная выставка в Петербурге. // Русские писатели об изобразительном искусстве. Л.: Художник РСФСР, 1976. С. 87.
- ¹⁹⁹ Мельников П.И. (Андрей Печерский). Указ. соч. С. 191-192.
- ²⁰⁰ Стасов В.В. Избранные сочинения в трех томах. Т. 1. М.: Искусство, 1952. С. 116.
- ²⁰¹ Там же. Т. 3. М.: Искусство, 1952. С. 11.
- ²⁰² В.А.Серов. Портрет Николая II в форме шотландского № 2 драгунского полка. 1900 – 1902. Х., м. 116 x 89. Собрание полка (Великобритания).
- ²⁰³ Рябцев Ю.С. Хрестоматия по истории русской культуры. Художественная жизнь и быт XVIII – XIX вв. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1998. С. 611.
- ²⁰⁴ Бочаров И.Н., Глушакова Ю.П. Карл Брюллов. Итальянские находки. М.: Знание, 1984. С. 155.

²⁰⁵ Неизвестный художник 1-й четверти XIX в. Портрет неизвестного штаб-офицера гвардии. Ок. 1820 г. Бум., кар. 18 x 14,5 (Овал). Частное собрание (г. Москва).

²⁰⁶ Пржецлавский О.А. Очерки. Листки из записной книжки «Русской старины». Беглые очерки. // Русская старина. 1876. № 7. С. 554.

²⁰⁷ А.Г.Варнек. Портрет молодого офицера. 1810. Х., м. 63,5 x 53,5. ГРМ. Инв. № Ж-8462. // Глинка В.М. Русский военный костюм XVIII – начала XX века. Альбом. Л.: Художник РСФСР, 1988. Ил. 41.

²⁰⁸ Горшман А.М. Портреты из ленинградского альбома. // Цейхгауз. 1993. № 1 (2). С. 16.

²⁰⁹ Русское искусство XV – XX веков из фондов Государственного Русского музея. Альбом. Л.: Художник РСФСР, 1989. С. 226.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование посвящено актуальной задаче современного музееведения – развитию и совершенствованию атрибуции произведений портретной живописи России XVIII – 1-й половины XIX вв. Вопросы атрибуции памятников искусства тесно взаимосвязаны с деятельностью по их консервации и реставрации. Одним из перспективных направлений в сфере атрибуции является сегодня историко-предметный метод изучения портретов на основании источников по вспомогательным историческим дисциплинам: фалеристике, геральдике, униформологии и др.

Такие исследования имеют свои специфические правила, группу источников, теоретическую и практическую базу. Тем не менее, до настоящего времени историко-предметный метод не был признан официальной наукой в качестве самостоятельного направления атрибуционной работы. Во многом это объяснялось отсутствием историографического обзора и общего теоретического обоснования, без которых невозможно говорить о методе как о сформировавшемся научном явлении.

На решении этих задач было сосредоточено главное внимание предлагаемой работы. Выводы, полученные в результате проведенного исследования, обосновывают самостоятельное и научное значение историко-предметного метода атрибуции.

Историко-предметный метод зародился в конце XIX в. Ранние опыты его практического применения относятся к 1880-м гг. За более чем вековую историю метод прошел путь от первых робких и неумелых исследований до самостоятельного вида атрибуции портретов, имеющего свою группу источников и признанных специалистов. Общие социально-политические изменения государства, влиявшие на

всю отечественную науку, в полной мере сказывались на этом методе атрибуции. Пережив становление и расцвет в 1910 – 1920-х гг., в 1930 – 1940-е гг. он претерпел гонения. В результате важное направление атрибуционной работы оказалось почти забытым. Возродившись в 1950-х гг., метод тем не менее не получил широкого развития в рамках официальной науки. Лишь с конца 1970-х гг. снова оживился интерес к практическим атрибуциям по мундирам, орденам, медалям. Но только в 1980 – 1990-х гг. успешные результаты множества атрибуций позволили сформулировать понятие историко-предметного метода и заявить о его самостоятельном значении.

Приведенный впервые в настоящей работе историографический обзор историко-предметного метода свидетельствует о научном характере этого междисциплинарного направления атрибуции портретов. Данный метод развивается не изолировано, а взаимосвязано с соответствующими отраслями искусствоведения и исторической науки. Такое влияние требует скоординировать их дальнейшее совместное применение для изучения портретов.

Но профессиональное использование историко-предметного метода и его взаимодействие с другими направлениями экспертизы невозможно без общего представления о том, какая роль и место уделялась объектам изучения вспомогательных исторических дисциплин в портретной живописи. Поскольку историко-предметный метод основывается на системном исследовании внешних атрибутов, изображенных на портрете, необходимо иметь уверенность в том, что эти элементы показаны художником в соответствии с едиными принципами и закономерностями.

Решение этой задачи тесно связано с изучением специфики бытования портрета в обществе и тех функций, которые он выполнял. Конечно, в рамках одной работы не представлялось возможным

рассмотреть все стороны существования портрета в контексте его культурной и исторической эпохи. Поэтому главное внимание было сосредоточено на анализе причин, обуславливавших изображение внешних атрибутов на портрете, – это прежде всего отношения заказчика и художника, автора произведения и его модели, и влиявшее на них отношение общества к мундирам, орденам, модным платьям, гербам, предметам быта и интерьера. Проведенное исследование позволило представить масштабную картину влияния развития внешних атрибутов русского общества на портретное искусство XVIII – 1-й половины XIX вв.

На протяжении указанного периода было выделено несколько этапов, когда задачи, стоявшие перед портретом, отношения между заказчиком и художником трансформировались вместе с ролью наглядных элементов в российской действительности. Для обоснования этой периодизации были привлечены многочисленные мемуарные источники, раскрывающие социо-культурные процессы, законодательные документы, оказавшие влияние на общественную и художественную жизнь России, изучена специальная историческая и искусствоведческая литература, а также проанализировано большое число портретов. Предложенная периодизация имеет важное значение для историко-предметного метода атрибуции, позволяя установить общие закономерности и проблемы при его практическом применении.

Проведенное исследование показывает, что в XVIII – 1-й половине XIX вв. развитие внешних атрибутов оказывало большое влияние на портретное искусство. Это влияние было обусловлено тем, что государственная служба и ее внешние атрибуты в указанный период имели огромное значение для заказчиков портретов. Сложная иерархия чинов, мундиров и орденов доминировала над человеком, подчиняя его единой системе. Вокруг них концентрировались

социальные отношения и конфликты. Именно поэтому портретный жанр уделял изображению внешних деталей самое серьезное внимание. Можно с полной определенностью утверждать, что внешние атрибуты на портретах XVIII – 1-й половины XIX вв. всегда показывались художниками осознанно, в соответствии с правилами и закономерностями, принятыми в обществе. Каждая деталь изображалась не случайно, а в четком соответствии с внутренним знаковым смыслом, понятным для современников. Окружая персонаж, мундиры, ордена, медали, гербы, платья, уборы и украшения дополняли портретный образ, неся в себе подробную информацию о сословной принадлежности человека, его месте в государственной системе, успехах, вкусах, склонностях и пр.

Эта информация очень важна сегодня для атрибуции портретов. Узнать и понять ее позволяют вспомогательные исторические дисциплины, изучающие эволюцию внешних атрибутов. С помощью анализа специальных источников о внутреннем смысле и внешних особенностях мундиров, орденов, медалей, знаков власти, других демонстративных элементов исследователь может атрибутировать портрет, точно определить который не в силах подчас даже стилистическая и технико-технологическая экспертизы.

Развитие этого научного подхода к памятникам искусства является основным для историко-предметного метода атрибуции. Профессиональное использование данного метода должно стать неотъемлемой частью изучения русских портретов наряду с другими способами экспертизы. Для отечественного искусствознания большую ценность представляет грамотное использование метода, учитывающее весь комплекс имеющихся сведений о портрете. В этом случае эффективность историко-предметного метода очень велика.

Но острой проблемой сегодня остается крайне ограниченное число специалистов, а также разобщенность и недостатки источниковой базы. Проблема эта во многом была предопределена негативным отношением советского государства к изучению символики и внешних атрибутов императорской России и по сей день является актуальной для историко-предметного метода атрибуции произведений искусства.

В перспективе необходимо сосредоточить усилия на научной систематизации существующей источниковой базы, а также на разработке подробной схемы практического применения историко-предметного метода, которая позволила бы привлечь к этому направлению атрибуции более широкий круг исследователей и со временем подготовить профессиональных специалистов. Ближайшей задачей является создание учебных пособий, руководств, рекомендаций. С их помощью можно будет перейти от любительских и разрозненных атрибуций к единой профессиональной и научно обоснованной системе использования широких возможностей историко-предметного метода атрибуции произведений портретной живописи России XVIII – 1-й половины XIX вв.

ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

I. ИСТОЧНИКИ:

Архивы

Российский государственный военно-исторический архив (РГВИА).
Фонд Военно-походной канцелярии Е.И.В. (№ 26). Оп. 1. Д. 15.

РГВИА. Фонд лейб-гвардии Преображенского полка (№ 2583). Оп. 2.
Д. 3.

Государственный архив смоленской области (ГАСО). Фонд
Смоленского дворянского депутатского собрания (№ 6). Оп. 1. Д. 160.

Документальные публикации

Дневник Павла Пущина. 1812 – 1814. Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. 222 с., 8 л.
ил.

Из дневника М.С.Ребелинского. // Русский архив. 1897. Вып. 3. С. 464-
481.

Полное Собрание Законов Российской Империи с 1649 года. Собрание
I. Т. VII. Спб., 1833. 925 с.; Т. XVI. Спб., 1833. 1018, 106 с.; Т. XXI. 1085
с.; Т. XXII. Спб., 1833. 1168, 10 с.; Т. XXXIII. Спб., 1833. 969, 6 с.;
Т. XLIV. Ч. 2. Спб., 1833. 1172 с.

Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской
Академии художеств за сто лет ее существования. Ч. 1. 1758 – 1811.
Спб., 1864. 4, IV, 782, XVI с.

1812 – 1814: Секретная переписка генерала П.И.Багратиона. Личные
письма генерала Н.Н.Раевского. Записки генерала М.С.Воронцова.
Дневники офицеров Русской армии: из собр. Гос. Ист. музея. М.:
ТЕРРА, 1992. 512 с., ил.

Воспоминания

Астракова Т. Воспоминания о Тропинине. // Современная летопись.
1869. № 12. С. 10-11.

Благово Д.Д. Рассказы бабушки из воспоминаний пяти поколений,
записанные и собранные ее внуком Д.Благово. Л.: Наука, 1989. 427 с.;
4 л. портр.

Болотов А.Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим
им для своих потомков. Т. 3. 1771 – 1795. М.: ТЕРРА, 1993. 608 с.

Болотов А.Т. Записки Андрея Тимофеевича Болотова. 1737 – 1796.: В
2-х т. Т. I: Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим
для своих потомков. 1737 – 1774. Тула: Приок. кн. изд-во, 1988. 526 с.

- Варенцов Н.А. Слышанное. Виденное. Передуманное. Пережитое. // Наше Наследие. 1997. № 43/44. С. 69-83.
- Вигель Ф.Ф. Записки. Т. 1. М.: Изд-во «Круг», 1928. 377 с.; 1 л. портр.; Т. 2. М.: Изд-во «Круг», 1928. 355 с.
- Волконский С.Г. Записки. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1991. 512 с., ил.
- Вяземский П.А. Записные книжки. М.: Русская книга, 1992. 379 с.
- Госпожа Виже-Лебрен в России. // Древняя и новая Россия. 1876. № 12.
- Грибовский А.М. Записки о императрице Екатерине Великой. М., 1864. 95 с.
- Давыдов Д.В. Военные записки. М.: Худож. лит., 1940. 480 с., ил., портр.
- Дашкова Е.Р. Литературные сочинения. М.: Правда, 1990. 368 с.
- Декабристы в воспоминаниях современников. М.: Изд-во МГУ, 1988. 508 с.
- Декабристы рассказывают... К 150-летию со дня восстания декабристов. М.: Молодая гвардия, 1975. 336 с., 8 л. ил.
- Дмитриев М.А. Главы из воспоминаний моей жизни. М.: Новое литературное обозрение, 1998. 752 с.
- Долгоруков И.М. Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни. Ковров: Изд-во «БЭСТ-В», 1997. 576 с.; 1 л. портр.
- Золотой век Екатерины Великой. Воспоминания. М.: Изд-во МГУ, 1996. 330 с.
- История жизни благородной женщины. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 480 с., ил.
- Комаровский Е.Ф. Записки графа Е.Ф.Комаровского. М.: Внешторгиздат, 1990. 176 с.; 1 л. портр.
- Ланжерон А.Ф. Русская армия в год смерти Екатерины II. // Русская старина. 1895. Т. 83. № 3. С. 147-166.
- М.Ю.Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1964. 583 с.; 11 л. ил.
- Лорер Н.И. Записки декабриста. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1984. 416 с., ил.
- Маевский С.И. Мой век или история генерала Маевского. // Русская старина. 1873. № 11. С. 754-781.
- Мастера искусства об искусстве. Т. 1. М.-Л.: Изогиз, 1937. 621 с., ил.; 6 л. портр.; Т. 2. М.-Л.: Изогиз, 1936. 490 с., ил.; 15 л. портр.; Т. 4. М.-Л.: Изогиз, 1937. 569 с., ил.; 19 л. портр.
- Мемуары декабристов. Северное общество. М.: Изд-во МГУ. 1981. 400 с., ил.
- Мемуары декабристов. Южное общество. М.: Изд-во МГУ, 1982. 352 с.
- Посошков И.Т. Книга о скудости и богатстве и другие сочинения. М.: Изд-во АН СССР, 1951. 410 с., ил.; 2 л. ил.

- Пржецлавский О.А. Очерки. Листки из записной книжки «Русской старины». Беглые очерки. // Русская старина. 1876. № 7. С. 545-566.
- Розен А.Е. Записки декабриста. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1984. 480 с., ил.
- Россия первой половины XIX века глазами иностранцев. Л.: Лениздат, 1991. 719 с.
- Русские мемуары. Избранные страницы. XVIII век. М.: Правда, 1988. 557 с.; 8 л. ил.
- Русские мемуары. Избранные страницы. 1800 – 1825 гг. М.: Правда, 1989. 624 с.; 8 л. ил.
- Соллогуб В.А. Повести; Воспоминания. Л.: Худож. лит., 1988. 720 с.; 1 л. портр.
- Сочинения Екатерины II. М.: Сов. Россия, 1990. 384 с.; 2 л. ил.
- Толстой Ф.П. Записки графа Ф.П.Толстого. // Русская старина. 1873. № 2. С. 123-145.
- 1812 год в русской поэзии и воспоминаниях современников. М.: Правда, 1987. 512 с.
- Чарторижский А. Мемуары князя Адама Чарторижского и его переписка с императором Александром I. Т. 1. М., 1912. X, 368 с.
- Шишков А.С. Записки, мнения и переписка адмирала А.С.Шишкова. Т. 1. Берлин, 1870. 480, IV с.
- Штелин Я. Записки Якоба Штелины об изящных искусствах в России. Т. 1. М.: Искусство, 1990. 447 с., ил.
- Щербатов М.М. О повреждении нравов в России. // О повреждении нравов в России князя М.Щербатова и Путешествие А.Радищева. London: Trübner, 1858. XVI, II, 340 с.
- Энгельгардт Л.Н. Записки. М.: Новое литературное обозрение, 1997. 256 с.

II. ЛИТЕРАТУРА:

- Автократов В.Н. Жизнь и деятельность военного историка и архивиста Г.С.Габаева (1877 – 1956). // Советские архивы. 1990. № 1. С. 62-76; № 2. С. 61-78.
- Аксаков С.Т. Собрание сочинений. Т. 1. М.: Худож. лит., 1955. 639 с.; 1 л. портр.
- Актуальные проблемы источниковедения истории СССР, специальных исторических дисциплин и их преподавания в вузах. Тезисы докладов III Всесоюзной конференции. Ч. 2. Новороссийск, 1979. 140 с.
- Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18 – 19 веков. М.: Искусство, 1975. 421 с., ил.
- Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. Развитие принципов и методов. М.: Художник РСФСР, 1989. 158 с., ил.

- Алпатов М.В. Немеркнувшее наследие. М.: Просвещение, 1990. 303 с., ил.
- Андроников И.Л. Все живо... М.: Сов. писатель, 1990. 496 с.
- Анучин Д.Н. А.С.Пушкин (антропологический эскиз). М., 1899. 44 с.
- Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 392 с., ил.
- Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994. 352 с., ил.
- Ацаркина Э.Н. Орест Кипренский. М.: ГТГ, 1948. 247 с., ил; 1 л. портр.
- Бальзак О. де. Собрание сочинений. В 10-ти т. Человеческая комедия. Т. 5: Этюды о нравах; Сцены парижской жизни. М.: Худож. лит., 1983. 543 с.
- Бантыш-Каменский Д.Н. Историческое собрание списков кавалерам четырех российских императорских орденов. М., 1814. 4, 336, XLVIII с.
- Бантыш-Каменский Д.Н. Словарь достопамятных людей русской земли. Ч. 3. Спб., 1847. 627 с.; 1 л. портр.
- Беловинский Л.В. История русской материальной культуры. Ч. 2. М.: Изд-во МГУК, 1996. 128 с.
- Бергер Э. История развития техники масляной живописи. М.: Гос. изд. изобразительного искусства, 1935. 606 с.
- Библиотека великих писателей под редакцией С.А.Венгерова. Пушкин. Т. 1. Спб., 1907. VII, 648 с.; 16 л. портр.
- Бочаров И.Н., Глушакова Ю.П. Карл Брюллов. Итальянские находки. М.: Знание, 1984. 192 с.; 32 л. цв. ил.
- Бочаров И.Н., Глушакова Ю.П. Разгадка тайны старой акварели. // Литературная Россия. 1981. № 35.
- Бочаров И.Н., Глушакова Ю.П. «Нет, это Лермонтов!». // Литературная газета. 1982. № 19. 12 мая.
- Вавра В., Габаев Г., Якубов В. Новая атрибуция произведения О.А.Кипренского. // Искусство. 1954. № 6. С. 79.
- Валькович А.М. От резидента в Петербурге... // Родина. 1992. № 6-7. С. 28-31.
- Вельфлин Г. Истолкование искусства. М.: «Дельфин», 1922. 37 с.
- Возрожденные шедевры. Сборник статей. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. 151 с., 75 л. ил.
- Волков С.В. Русский офицерский корпус. М.: Воениздат, 1993. 368 с., цв. ил.
- Врангель Н.Н. Очерки по истории миниатюры в России. // Старые годы. 1912. № 10 (октябрь).
- Врангель Н.Н. Портретная выставка в Таврическом дворце. // Пинакотека. 1997. № 2. С. 4-21.
- Габаев Г.С. О портретах императора Александра I, наиболее близких к эпохе Отечественной войны. // Журнал Императорского русского военно-исторического общества. 1911. Кн. 3. С. 1-8.

- Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей о Гансе фон Маре. М., 1991. 161 с., ил.
- Глинка В.М. Еще раз об изображениях прадеда Пушкина Абрама Ганнибала. // Панорама искусств. Вып. 8. М.: Сов. художник, 1985. С. 330-343.
- Глинка В.М. К методике определения личностей, изображенных на портретах, и датировки произведений искусства по форме одежды и орденским знакам. // Государственный Эрмитаж. Геральдика. Материалы и исследования. Сборник научных трудов. Л., 1983. С. 84-90.
- Глинка В.М. «Нет, не Лермонтов». // Литературная газета. 1981. № 42. 14 октября.
- Глинка В.М. Об установлении лиц, изображенных на портретах, по форменному платью и орденам. // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 15. Л., 1974. С. 89-101.
- Глинка В.М. Русский военный костюм XVIII – начала XX века. Л.: Художник РСФСР, 1988. 239 с., цв. ил.
- Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. Т. 3. Л.: Изд-во АН СССР, 1938. 726 с.; 7 л. портр., факс.
- Годовщина казни декабристов – экспертиза останков, приписываемых декабристам. // Красная газета. Вечерний выпуск. 1925. 27 июля. № 184.
- Горшман А.М., Рыбин В.А. В чужом мундире? // Военно-исторический журнал. 1990. № 5. С. 72-78.
- Горшман А.М. Кого писал Кипренский? // Творчество. 1987. № 2. С. 20-21.
- Горшман А.М., Гончарова Н.Н. Портреты героев 1812 года. // Художник. 1988. № 2. С. 40-42, 60.
- Горшман А.М. Портреты из ленинградского альбома. // Цейхгауз. 1993. № 2. С. 16-19.
- Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Серия: Живопись XVIII-XX веков. Т. 2: Живопись XVIII века. М.: Красная Площадь, 1998. 335 с., цв. ил.
- Государственный Русский музей. Живопись. XVIII век. Каталог. Т. 1. Спб.: Palace Editions, 1998. 205 с., цв. ил.
- Гуляев Ю.Н., Соглаев В.Т. Фельдмаршал Кутузов. Историко-биографический очерк. М.: Археографический центр, 1995. 485 с., 5 л. ил.
- Давыдов Л.Д. «Вернуть портрету имя героя». // Неделя. 1984. № 30.
- Дмитриев И.И. Сочинения Дмитриева. Ч. I. М., 1814. 123 с.
- Дмитрий Григорьевич Левицкий. 1735 – 1822. Каталог. Л.: Искусство, 1987. 142 с., ил.
- Донской парадный портрет XVII – XVIII вв. М., 1993. 24 с., ил.
- Евангулова О.С., Карев А.А. Портретная живопись в России второй половины XVIII в. М.: Изд-во МГУ, 1994. 200 с.

- Егоров В.И. Солдаты Смоленских полков. 1-я четв. XVIII в. // Цейхгауз. 1995. № 4. С. 8-9.
- Живопись, графика, скульптура XVIII – XX вв. Музей-квартира И.И.Бродского. Альбом-каталог. Л.: Искусство, 1989. 271 с., цв. ил.
- Замечательные полотна. Книга для чтения по истории русской живописи XVIII – начала XX веков. Л.: Художник РСФСР, 1961. 379 с.; 11 л. ил.
- Зименко В.М. К вопросу о портрете Давыдова работы О.А.Кипренского. // Искусство. 1959. № 4. С. 65-69.
- И славили отчизну меч и слово. 1812 год глазами очевидцев. Поэзия и проза. М.: Современник, 1987. 687 с., ил.
- Историческое описание одежды и вооружения Российских войск. Ч. XX. Новосибирск, 1943. 44 с.; 121 л. ил.; Ч. XXI. Новосибирск, 1944. 44 с.; 141 л. ил.
- Кавтарадзе А.Г. Военные специалисты на службе Республики Советов. 1917 – 1922. М.: Наука, 1988. 276 с.; 8 л. портр.
- Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. 320 с.; 60 л. ил.
- Кибовский А.В. «Лучше не братья за дело, чем исполнить его дурно». // Русская коллекция. 1999. № 21-25. С. 19.
- Кибовский А.В. Что ни Давыдов, то – герой. Еще раз о портрете Давыдова работы О.А.Кипренского. // Воин. 1997. № 12. С. 72-75.
- Киплик Д.И. Техника живописи. М.: Сварог и К°, 1998. 502 с.; 15 л. ил.
- Кирсанова Р.М. Первая, самая первая... // Родина. 1998. № 2. С. 88-92.
- Кирсанова Р.М. Пошла на штаны. // Родина. 1997. № 1. С. 41-46.
- Ключевский В.О. Сочинения в девяти томах. Т. IX. М.: Мысль, 1990. 525 с.
- Князьков С.А. Очерки из истории Петра Великого и его времени. 2-е изд. СПб., 1914. 684 с., ил.; 12 л. портр.
- Косолапов Б.А. Вслед закрывшейся выставке («Ярославский портрет XVIII - XIX веков»). // Художник. 1983. № 11. С. 48-49.
- Косолапов Б.А. Некоторые примеры использования историко-предметного метода при исследовании портретов. // Государственный Эрмитаж. Гербальдика. Материалы и исследования. Сборник научных трудов. Л., 1983. С. 91-95.
- Кузнецов А.А. Ордена и медали России. М.: Изд-во МГУ, 1985. 174 с., ил.
- Кунцев В. О музее Набокова. // Независимая газета. 1996. 10 сентября.
- Лебедев А.В. Тщанием и усердием. Примитив в России XVIII – XIX столетий. М.: Традиция, 1998. 248 с.; 16 л. цв. ил.
- Левин Л.И. Русский сказочник М-г-з-н. // Родина. 1999. Январь. С. 52-57.
- Леец Г.А. Абрам Петрович Ганнибал. Биографическое исследование. Таллин: Ээсти раамат, 1980. 192 с.; 8 л. ил.
- Леец Г.А. Портрет прадеда Пушкина. // Знание – сила. 1978. № 4. С. 46-48.

- Лентовский А.М. Технология живописных материалов. М.: Искусство, 1949. 220 с.
- Леонов О.Г., Ульянов И.Э. Регулярная пехота: 1698 – 1801. М.: ТКО «АСТ», 1995. 296 с., цв. ил.
- Лермонтов М.Ю. Сочинения в 4-х томах. Т. 4. М.: Правда, 1986. 460 с.; 4 л. ил.
- Летин С.А. Опыт использования живописных портретов XVIII в. для реконструкции неизвестных типов русского военного костюма. // Государственный Эрмитаж. Страницы истории русской художественной культуры. Сборник научных трудов. Спб., 1997. С. 117-126.
- Летин С.А. Русский военный мундир XVIII века. М., 1996. 114 с., ил.
- Летописи. Кн. 10: Марин С.Н. Полное собрание сочинений. М.: Изд-во ГЛМ, 1948. 573 с., ил.
- Литературное наследство. Т. 60. Кн. 1. М.: Изд-во АН СССР, 1956. 674 с., 158 ил.
- Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). Спб.: Искусство - СПб, 1994. 399 с.; 5 л. ил.
- Лужецкая А.Н. Техника масляной живописи русских мастеров с XVIII по начало XX века. М.: Искусство, 1965. 290 с.; 72 л. ил.
- Мельников П.И. (Андрей Печерский). Собрание сочинений в шести томах. Т. 1. М.: Правда, 1963. 335 с., 1 л. портр.
- Мерцалова М.Н. От «Домостроя» до «Переписки моды». // Наше наследие. 1989. № 3. С. 380-389.
- Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины: очерки о языке живописи. М.: Сов. художник, 1983. 375 с., ил.
- Музей и власть. Сборник научных трудов. Ч. 1. М., 1991. 323 с.
- Музейные термины. Терминологические проблемы музееведения. М., 1986. 136 с.
- Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. Киев: Мистецтво, 1985. 365 с.
- Новиков Н.И. Избранные сочинения. М.-Л.: Гослитиздат, 1951. 744 с.; 1 л. портр.
- Новицкий А. Парсунное письмо в Московской Руси. // Старые годы. 1909. № 3 (июль-сентябрь).
- Орест Адамович Кипренский (1782 - 1836). К 200-летию со дня рождения. Живопись. Каталог по материалам выставок в Ленинграде, Москве и Киеве (1982 – 1983). Л., 1988. 265 с., ил.
- Орест Адамович Кипренский (1782 - 1836). К 200-летию со дня рождения. Графика. Каталог. Л., 1990. 339 с., ил.
- Основательное и ясное наставление в миниатурной живописи, посредством которого, можно сему искусству весьма легко и без учителя научиться, с прибавление многих редких, и особливых способов, как разныя краски, твореное золото, серебро и китайский лакфернис делать,

- и как на полименте золотить. Переведено с немецкого языка переводчиком Михайлом Агентовым. М., 1765. 119 с.
- Павел Федотов. Каталог. К 175-летию со дня рождения. Спб.: Изд-во «Седа-С», 1993. 279 с., ил.
- Пазухин А.А. Родословная Пазухиных и родословные материалы Пазухинского архива. Спб., 1914. 92 с.
- Панчулидзе С.А. Сборник биографий кавалергардов. Т. 4: 1826 – 1908. Спб., 1908. XIV, 437 с., ил.
- Пахомов Н.П. Выставка Лермонтовских фондов московских музеев. Каталог. М.: Гослитмузей, 1940. XVI, 184 с., ил.
- Писарев А.А. Начертание художеств или правила, в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре, с присовокуплением разных отрывков, касательно до художеств выбранных из лучших сочинений. Спб., 1808. II, 214, 5 с.
- Полевой Н.А. Мечты и жизнь. М.: Сов. Россия, 1988. 314 с.
- Портретная миниатюра из собрания Государственного Русского музея XVIII – начало XX века. Л.: Художник РСФСР, 1979. 451 с., цв. ил.
- Прилуцкая Т.И. Живопись Франции XVII – XVIII веков. М.: Изобразительное искусство, 1999. 64 с., ил.
- Примитив в России. XVIII – XIX век. Иконопись. Живопись. Графика. Каталог выставки. М., 1995. 175 с., ил.
- Пушкарёв В.А. Акварели и рисунки в Государственном Русском музее. XVIII – начало XX века. М.: Изобразительное искусство, 1982. XVIII, II с.; 84 л. ил.
- Пушкин А.С. Собрание сочинений в десяти томах. Т. II. М.: Правда, 1981. 415 с.; 4 л. ил.; Т. V. М.: Правда, 1981. 446 с.; 4 л. ил.
- Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. Т. 1. Л.: Изд-во АН СССР, 1937. XIII, 531 с.; 6 л. портр.; Т. 5. Л.: Изд-во АН СССР, 1948. 8, 544 с.; 9 л. ил.; Т. 8. Ч. 1. Л.: Изд-во АН СССР, 1948. 490 с.; 11 л. портр.; Т. 12. Л.: Изд-во АН СССР, 1949. 575 с.; 6 л. ил.
- Пыляев М.И. Замечательные чудачки и оригиналы. Спб., 1898. 446, VI с.
- Пыляев М.И. Старое жите: Очерки и рассказы о бывших в отшедшее время обрядах, обычаях и порядках в устройстве домашней и общественной жизни. Спб., 1892. 319 с.
- Радищев А.Н. Сочинения. М.: Худож. лит., 1988. 687 с.; 1 л. портр.
- Ракина В.А. «В сердцах чувствительных людей». Восемь фамильных портретов из коллекции «Русский портрет XVIII - XX вв.». // Мир музея. 1995. № 5 (145). С. 56-65.
- Раков Л.Л. По поводу двух «портретов неизвестных». // Сообщения Государственного Русского музея. Вып. IX. Л., 1968. С. 23-29.
- Раков Л.Л. Русская военная форма. Очерк-путеводитель по выставке «История русской военной формы». Л.: Воен. изд., 1946. 91 с.; 4 л. ил.
- «Река Времен (Книга истории и культуры)». Кн. 1. М.: «Река Времен» – «Эллис Лак», 1995. 416 с., ил.

- Роже де Пиль. Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и примечание о портретах. Переведены первое с Итальянского, а второе с Французского Коллежским Ассессором Архипом Ивановым. Спб., 1789. X, 226 с.
- Ромм М.Д. О портретах декабристов Н.М.Муравьева и С.П.Трубецкого. // Временник пушкинской комиссии. Вып. 27. Спб., 1996. С. 206-208.
- Русская графика. 1790 – 1920. Париж, 1999.
- Русская живопись XVIII века. Исследования и реставрация. М., 1986. 160 с., ил.
- Русская лирика XIX века. М.: Худож. лит., 1981. 511 с.
- Русская старина. Жизнь императоров и их фаворитов на материалах публикаций журналов «Русский Архив» и «Русская Старина». М.: Изд-во «Новости», 1992. 608 с.
- Русская эпиграмма (XVIII – начало XX века). Л.: Советский писатель, 1988. 784 с.
- Русские писатели об изобразительном искусстве. Л.: Художник РСФСР, 1976. 239 с.; 26 л. ил.
- Русский портрет XVIII – XX веков из собрания Тверьюниверсалбанка. Альбом-каталог. М.: Авангард, 1995. 88 с., цв. ил.
- Русское искусство XV – XX веков из фондов Государственного Русского музея. Альбом. Л.: Художник РСФСР, 1989. 277 с., ил.
- Рябцев Ю.С. Хрестоматия по истории русской культуры. Художественная жизнь и быт XVIII – XIX вв. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1998. 648 с.; 40 л. цв. ил.
- Савин (Саволайнен) И.И. «Мой белый витязь...». М.: Изд-во «Изограф», 1998. 168 с.
- Смирнов Г.В. Еще о портрете Давыдова работы О.А.Кипренского. // Сообщения Государственного Русского музея. Вып. IX. Л., 1968. С. 30-37.
- Старк В.П. Портреты и лица. Спб.: Искусство – СПб, 1995. 272 с., 147 ил.
- Стасов В.В. Избранные сочинения в трех томах. Т. 1. М.: Искусство, 1952. 7, 736 с., ил.; 8 л. портр.; Т. 2. М.: Искусство, 1952. 775 с., ил.; 4 л. портр.; Т. 3. М.: Искусство, 1952. 888 с., ил.; 8 л. ил.
- Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII – начала XX века. Сборник. Т. 1. Л.: Сов. писатель, 1990. 688 с.; Т. 2. Л.: Сов. писатель, 1990. 768 с.
- Столбова Е.И. Два портрета: новое в иконографии Е.Р.Дашковой. // Екатерина Романовна Дашкова. Исследования и материалы. Спб.: Дмитрий Буланин, 1996. С. 175-181.
- Сурис Б.Д. Новый факт в пользу традиционного названия портрета Кипренского. // Искусство. 1960. № 11. С. 71.
- Тартаковский А.Г. О Владиславе Михайловиче Глинке. // Панорама искусств. Вып. 8. М.: Советский художник, 1985. С. 330-333.

- Телетова Н.К. Ганнибалы – предки Пушкина. // Белые ночи. Альманах. Л.: Лениздат, 1978. С. 260-292.
- Тимофеев Л.В. Кто же позировал художнику? // Невское время. 1996. 26 марта.
- Тимофеев Л.В. Портреты с чужими лицами. О некоторых «открытиях» и легендах. // Невское время. 1996. 23 мая.
- Томсинов В.А. Временщик (А.А.Аракчеев). М.: ТЕИС, 1996. 272 с.
- Ульянов И.Э. Регулярная пехота 1801 – 1855 / История Российских войск. М.: ООО Издательство АСТ, 1996. 248 с., цв. ил.
- Унковский А.А. Живопись. Вопросы колорита. М.: Просвещение, 1980. 128 с., ил.; 8 л. ил.
- Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И.У. Спб., 1793. X, 133 с.
- Федоров В.И. История русской литературы XVIII века. М.: Просвещение, 1982. 335 с.
- Фонвизин Д.И. Недоросль. Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву. Крылов И.А. Подщипа (Трумф). М.: Просвещение, 1987. 288 с.
- Хосе Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 588 с.
- Черкашина М. «Но не сорвать венка со славного чела...». Гусар Денис Давыдов глазами историка-архивиста и криминалиста. // Воин. 1996. № 4. С. 33-34.
- Чернов А. Поминовение. // Огонек. 1989. № 4. С. 24.
- 14 декабря 1825 года и его истолкователи. М.: Наука, 1994. 445 с.
- Шепелев Л.В. Титулы, мундиры, ордена в Российской империи. Л.: Наука, 1991. 224 с.
- Шепелев Л.Е. Чиновный мир России XVIII – начала XX в. Спб.: Искусство - СПб, 1999. 479 с., ил.; 20 л. цв. ил.
- Шильдер Н.К. Михаил Илларионович Кутузов. 1745 – 1813. Заметка к его портрету, гравированному Серяковым. // Русская старина. 1881. № 2. С. 210-211, 463-466.
- Шинкаренко И.П. К атрибуции так называемого «вульффертовского» портрета М.Ю.Лермонтова. // Искусство. 1968. № 12. С. 65-67.
- Шинкаренко И.П. О портрете «Мальчик в зеленом мундире». // Новые открытия советских реставраторов. Вып. 2: Солигаличские находки. М.: Сов. художник, 1976. С. 130-132.
- Шинкаренко И.П. Размышления у портрета гусара. // Неделя. 1977. № 18. С. 11.
- Эйдельман Н.Я. Твой восемнадцатый век. Прекрасен наш союз... М.: Мысль, 1991. 397 с., ил.
- Экспертиза произведений изобразительного искусства. Материалы I научной конференции (31 мая – 2 июня 1995 г., Москва). М., 1996. 219 с., ил.

Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. Материалы II научной конференции (27 – 31 мая 1996 г., Москва). М., 1998. 219 с., ил.

Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. Материалы III научной конференции (25 ноября – 27 ноября 1997 г., Москва). М., 1998. 207 с., ил.

Яблонская Т.В. Костюмированный портрет в системе жанров русской живописи XVIII в. // Советское искусствознание' 76. Вып. 2. М., 1977. С. 134-150.

Ярославские портреты XVIII – XIX веков. М.: Изобразительное искусство, 1986. 27 с., 134 цв. ил.

Приложение 1.
Список литературы по
историко-предметному методу атрибуции портретов

1. Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18 – 19 веков. М.: Искусство, 1975.
2. Андроников И.Л. Портрет. // Андроников И.Л. Все живо... М.: Сов. писатель, 1990. С. 390-424.
3. Анучин Д.Н. А.С.Пушкин (антропологический эскиз). М., 1899. С. 23-24.
4. Беловинский Л.В. История русской материальной культуры. Ч. 2. М.: Изд-во МГУК, 1996. С. 124-126.
5. Бочаров И.Н., Глушакова Ю.П. Карл Брюллов. Итальянские находки. М.: Знание, 1984. С. 125-158.
6. Бочаров И.Н., Глушакова Ю.П. Разгадка тайны старой акварели. // Литературная Россия. 1981. № 35.
7. Бочаров И.Н., Глушакова Ю.П. «Нет, это Лермонтов!». // Литературная газета. 1982. № 19. 12 мая.
8. Вавра В., Габаев Г., Якубов В. Новая атрибуция произведения О.А.Кипренского. // Искусство. 1954. № 6. С. 79.
9. Габаев Г.С. О портретах императора Александра I, наиболее близких к эпохе Отечественной войны. // Журнал Императорского русского военно-исторического общества. 1911. Кн. 3. С. 1-8.
10. Глинка В.М. Был ли офицер Петя Ростов исключением по возрасту? // Панорама искусств. Вып. 3. М.: Сов. художник, 1980. С. 323-329.
11. Глинка В.М. Еще раз об изображениях прадеда Пушкина Абрама Ганнибала. // Панорама искусств. Вып. 8. М.: Сов. художник, 1985. С. 330-343.
12. Глинка В.М. К методике определения личностей, изображенных на портретах, и датировки произведений искусства по форме одежды и орденским знакам. // Государственный Эрмитаж. Геральдика. Материалы и исследования. Сборник научных трудов. Л., 1983. С. 84-90.
13. Глинка В.М. Кто изображен на двух портретах работы Б.-Ш. Митуара? // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1979. Л.: Наука, 1980. С.311-318.
14. Глинка В.М. Кто изображен на четырех рисунках Кипренского. // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. 37. Л., 1973. С. 24-27.
15. Глинка В.М. «Нет, не Лермонтов». // Литературная газета. 1981. № 42. 14 октября.

16. Глинка В.М. О работах Яна Гладыша, выполненных в Петербурге в 1806 - 1808 гг. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1980. Л.: Наука, 1981. С. 320-325.
17. Глинка В.М. О трех портретах работы Я.Ромбауэра. // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. 43. Л., 1978. С. 18-21.
18. Глинка В.М. Об установлении лиц, изображенных на портретах, по форменному платью и орденам. // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 15. Л., 1974. С. 89-101.
19. Глинка В.М. Русский военный костюм XVIII – начала XX века. Л.: Художник РСФСР, 1988.
20. Горшман А.М. Атрибуции портретов участников Отечественной войны 1812 г. // События Отечественной войны 1812 года на территории Калужской губернии. Материалы научной конференции, посвященной 180-й годовщине Малоярославецкого сражения. Малоярославец, 1993. С. 80-88.
21. Горшман А.М., Рыбин В.А. В чужом мундире? // Военно-исторический журнал. 1990. № 5. С. 72-78.
22. Горшман А.М., Малышкин С.А. К вопросу атрибуции портретов. Портрет П.Н.Ермолова в собрании Государственного Литературного музея. // Новые материалы по истории русской и советской литературы. Сборник научных трудов. М., 1983. С. 30-41.
23. Горшман А.М. Калужский уроженец – генерал В.В.Ханыков. // Калужская губерния в Отечественной войне 1812 года. Материалы научной конференции, посвященной 181-й годовщине Малоярославецкого сражения. Малоярославец, 1994. С.139-146.
24. Горшман А.М. Кого писал Кипренский? // Творчество. 1987. № 2. С. 20-21.
25. Горшман А.М. Командующий Смоленским ополчением. // Сибирь. 1987. № 5. С. 116-123.
26. Горшман А.М. Первый красноярский губернатор. // Енисей. 1991. № 5. С. 78-80.
27. Горшман А.М. Портрет генерала из Ярославского музея. // Панорама искусств. Вып. 13. М.: Сов. художник, 1990. С. 263-266.
28. Горшман А.М. Портрет гусара в синем ментике. // Страницы художественного наследия России XVI – XX веков. Труды Государственного Исторического музея. Вып. 89. М., 1997. С. 144-149.
29. Горшман А.М. Портрет неизвестного генерала. // Федор Андреевич Тулов: Русский портретист XIX в. Каталог выставки. М.: Сов. художник, 1989.
30. Горшман А.М. Портреты Г.А.Васильчикова и Н.Г.Волконского в Тульском областном художественном музее. // Экспертиза и атрибуция

произведений изобразительного искусства. Материалы III научной конференции (25 ноября – 27 ноября 1997 г., Москва). М., 1998. С. 125-127.

31. Горшман А.М., Гончарова Н.Н. Портреты героев 1812 года. // Художник. 1988. № 2. С. 40-42, 60.

32. Горшман А.М. Портреты из ленинградского альбома. // Цейхгауз. 1993. № 2. С.16-19.

33. Государственный Русский музей. Живопись. XVIII век. Каталог. Т. 1. Спб.: Palace Editions, 1998.

34. Грибанов Э.Д. Медицина в символах и эмблемах. М.: Медицина, 1990. С. 164- 166.

35. Гуляев Ю.Н., Соглаев В.Т. Фельдмаршал Кутузов. Историко-биографический очерк. М.: Археографический центр, 1995. С. 67-69.

36. Давыдов Л.Д. «Вернуть портрету имя героя». // Неделя. 1984. № 30.

37. Даен М.Е. Атрибуция портретов XVIII века, опыт идентификации персонажей (Памятники из собрания Вологодского государственного музея-заповедника). // Послужить Северу... Историко-художественный и краеведческий сборник. Вологда: «Ардвисура», 1995. С. 190-212.

38. Даен М.Е. Атрибуция портретов П.С.Тюрина. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1986. Л.: Наука, 1987. С. 323-329.

39. Доценко В.Д. Русский морской мундир. 1696 - 1917. Спб.: Изд-во «LOGOS», 1994. С. 31.

40. Дружинин П.А. К атрибуции «Портрета неизвестного сановника» 1800 года работы Ф.И.Шубина. // Пинакотекa. 1997. № 2. С. 81-83.

41. Епатко Ю.Г. Миниатюра обрела имя. // Художник. 1989. № 11. С. 11.

42. Епатко Ю.Г. Неизвестный из рода Манзеев. // Советский музей. 1987. № 3 (95). С. 68-69.

43. Заверин Л. Тайна старого портрета. // Известия.1980. 17 августа.

44. Зильберштейн И.С. Художник-декабрист Николай Бестужев. 2-е изд. М.: Изобразительное искусство, 1977. С. 80.

45. Зименко В.М. К вопросу о портрете Давыдова работы О.А.Кипренского. // Искусство. 1959. № 4. С. 65-69.

46. Кацман И.М. Портрет М.Н.Аксаковой из собрания Музея-заповедника «Абрамцево» и казанский художник Л.Д.Крюков. // Панорама искусств. Вып. 11. М.: Сов. художник, 1988. С. 216-217.

47. Кибовский А.В. Два инженера. Атрибуция двух портретов из новых поступлений музея-панорамы «Бородинская битва». // «Эпоха наполеоновских войн: люди, события, идеи». Материалы научной конференции. М., 1999. С. 40-47.

48. Кибовский А.В. Два портрета. Атрибуция портретов неизвестных участников Отечественной войны 1812 г. из фондов музея-панорамы

«Бородинская битва». // Вестник музея-панорамы «Бородинская битва». Вып. 1. Документы, статьи. М., 1997. С. 29-37.

49. Кибовский А.В. Личность и портретное изображение майора Калужского ополчения Василия Сергеевича Ергольского. Боевая деятельность его отряда в августе - октябре 1812 г. // События Отечественной войны 1812 года на территории Калужской губернии. Проблемы изучения. Источники. Памятники. Малоярославец, 1995. С. 120-128.

50. Кибовский А.В. «Лучше не браться за дело, чем исполнить его дурно» // Русская коллекция. 1999. № 21-25. С. 19.

51. Кибовский А.В. Метод экспертизы и атрибуции произведений русской портретной живописи по форменной одежде и наградам. История и перспективы. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. Материалы III научной конференции (25 ноября – 27 ноября 1997 г., Москва). М., 1998. С. 117-124.

52. Кибовский А.В. Портреты гвардейских казаков (атрибуция двух портретов из иностранных собраний). // Материалы VII Всероссийской научной конференции «Отечественная война 1812 года. Источники. Памятники. Проблемы». 1998 г. Бородино, 1999. С. 88-97.

53. Кибовский А.В. Салонный портрет (Атрибуция портрета полковника Калужского пехотного полка М.И.Каховского). // Калужская губерния на II этапе Отечественной войны 1812 года. Проблемы изучения. Персоналии. Памятники. Малоярославец, 1998. С. 123-131.

54. Кибовский А.В. Что ни Давыдов, то – герой. Еще раз о портрете Давыдова работы О.А.Кипренского. // Воин. 1997. № 12. С. 72-75.

55. Комелова Г.Н. К вопросу об атрибуции нескольких миниатюр Августина Ритта. // Государственный Эрмитаж. Страницы истории русской художественной культуры. Сборник научных трудов. Спб., 1997. С. 99-116.

56. Комелова Г.Н., Принцева Г.А. Новые атрибуции миниатюр из собрания Эрмитажа. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983. Л.: Наука, 1985. С. 360-372.

57. Косолапов Б.А. Вслед закрывшейся выставке («Ярославский портрет XVIII - XIX веков»). // Художник. 1983. № 11. С. 48-49.

58. Косолапов Б.А. Идентификация портрета работы В.Л.Боровиковского. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1978. Л.: Наука, 1979. С. 355-362.

59. Косолапов Б.А. Кто изображен на портрете работы Г.Сердюкова. // Страницы истории отечественного искусства. Вып. 1. Спб., 1993. С. 17-21.

60. Косолапов Б.А. Некоторые примеры использования историко-предметного метода при исследовании портретов. // Государственный Эрмитаж. Гербальдика. Материалы и исследования. Сборник научных трудов. Л., 1983. С. 91-95.
61. Косолапов Б.А. Новая датировка портрета В.И.Майкова кисти Ф.С.Рокотова. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1979. Л.: Наука, 1980. С.299-301.
62. Косолапов Б.А. О портретах семьи Волковых работы К.-Л.Христинека. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1982. Л.: Наука, 1984. С. 334-345.
63. Косолапов Б.А. Определение персонажа одного из портретов Ф.С.Рокотова. // Современный художественный музей. Сборник научных трудов. Л., 1980. С. 92-98.
64. Косолапов Б.А. Определение трех портретов работы Д.Г.Левицкого. // Д.Г.Левицкий. 1735 - 1822. Сборник научных трудов. Л.: Искусство, 1987. С. 52-64.
65. Котельникова И.Г. Портрет неизвестного генерала из собрания Государственного Эрмитажа. // В.А.Тропинин: Исследования и материалы. М.: Изобразительное искусство, 1982. С. 207-222.
66. Кунцев В. О музее Набокова. // Независимая газета. 1996. 10 сентября.
67. Куракова А.М. История одного портрета (Д.А.Волконский). // Русская усадьба в истории Отечества. Ясная Поляна – Москва: Издательский дом «Ясная Поляна», 1999. С. 95-100.
68. Д.Г.Левицкий. 1735 – 1822. Каталог. Л.: Искусство, 1987.
69. Леец Г.А. Абрам Петрович Ганнибал. Биографическое исследование. Таллин: Ээсти раамат, 1980. С. 186-189.
70. Леец Г.А. Портрет прадеда Пушкина. // Знание – сила. 1978. № 4. С. 46-48.
71. Модзалевский Б.Л. Род Пушкина. // Библиотека великих писателей под редакцией С.А.Венгера. Пушкин. Т. 1. Спб., 1907. С. 17.
72. Нехотин В. История одной миниатюры. // Памятники Отечества. 1984. № 2 (10). С. 165-167.
73. Отечественная война 1812 г. в памятниках культуры. Путеводитель по выставке. М., 1988. С. 12.
74. Перова Е. «За Вами сердцем и глазами...» (Акварельный портрет в собрании Государственного Исторического музея). // Мир музея. 1997. № 3 (155). С. 34-38.
75. Портретная миниатюра в России XVIII – начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа. Л.: Художник РСФСР, 1986.

76. Портретная миниатюра XVIII – XIX веков из собрания Государственного музея А.С.Пушкина. Спб.: Изд-во «ЭГО», 1997.
77. Принцева Г.А. Декабристы в изобразительном искусстве. М.: Искусство, 1990.
78. Ракина В.А. «В сердцах чувствительных людей». Восемь фамильных портретов из коллекции «Русский портрет XVIII - XX вв.». // Мир музея. 1995. № 5 (145). С. 56-65.
79. Раков Л.Л. По поводу двух «портретов неизвестных». // Сообщения Государственного Русского музея. Вып. IX. Л., 1968. С. 23-29.
80. Российский архив. Вып. VII. М.: Студия «ТРИТЭ» – «Российский Архив», 1996.
81. Русский портрет XVIII – XX веков из собрания Тверьуниверсалбанка. Альбом-каталог. М.: Авангард, 1995.
82. Рязанов В. О нем с уважением говорил Пушкин. // Донская волна. 1995. № 1 (2). С. 69-71.
83. Селинова Т.А. Миниатюрные портреты участников Отечественной войны 1812 – 1814 годов в собрании ГИМа. // Музей. Вып. 5: Сб. статей и публикаций. М.: Советский художник, 1984. С. 207.
84. Селинова Т.А. Неизвестные работы Л.Д.Крюкова из собрания Государственного Исторического музея. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1990. Л.: Наука, 1992. С. 325-337.
85. Селинова Т.А. Неизвестные работы И.Е.Эггинка. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1988. Л.: Наука, 1989. С. 275-281.
86. Селинова Т.А. Роман Вильчинский. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1986. Л.: Наука, 1987. С. 313-322.
87. Сибирские портреты XVIII – начала XX века. Спб., 1994.
88. Смирнов Г.В. Еще о портрете Давыдова работы О.А.Кипренского. // Сообщения Государственного Русского музея. Вып. IX. Л., 1968. С. 30-37.
89. Старк В.П. Новые определения имен изображенных на рисунках Кипренского. // Орест Кипренский. Новые материалы и исследования. Сборник статей. Спб.: Искусство – СПб, 1993. С. 126-138.
90. Старк В.П. Определение портретов А.И.Ушакова и И.А.Рейнсдорпа. // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. 46. Л., 1981. С. 24-27.
91. Старк В.П. Под взглядом Пушкина и Соколова. // Художник. 1987. № 9. С. 44-48.
92. Старк В.П. Портрет генерала И.В.Сабанеева. // Русская графика XVIII – первой половины XIX века: Новые материалы. Сборник. Л.: Искусство, 1984. С. 116-125.

93. Старк В.П. Портрет С.С.Кушникова работы В.А.Тропинина. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1984. Л.: Наука, 1986. С. 333-337.
94. Старк В.П. Портреты и лица. Спб.: Искусство – СПб, 1995. 272 с., 147 ил.
95. Столбова Е.И. Два портрета: новое в иконографии Е.Р.Дашковой. // Екатерина Романовна Дашкова. Исследования и материалы. Спб.: Дмитрий Буланин, 1996. С. 175-181.
96. Сурис Б.Д. Новый факт в пользу традиционного названия портрета Кипренского. // Искусство. 1960. № 11. С. 71.
97. Телетова Н.К. Ганнибалы – предки Пушкина. // Белые ночи. Альманах. Л.: Лениздат, 1978. С. 260-292.
98. Телетова Н.К. Забытые родственные связи Пушкина. Л.: Наука, 1981. С. 132-134.
99. Тимофеев Л.В. Кто же позировал художники? // Невское время. 1996. 26 марта.
100. Тимофеев Л.В. Портреты с чужими лицами. О некоторых «открытиях» и легендах. // Невское время. 1996. 23 мая.
101. Файбисович В.М. «...Был настоящим отцом великого семейства артистов и литераторов». // Наше наследие. 1999. № 50-51. С. 134-139.
102. Файбисович В.М. Неизвестный портрет героя 1812 года. // Орел. 1992. № 1. С. 33 -35.
103. Черкашина М. «Но не сорвать венка со славного чела...». Гусар Денис Давыдов глазами историка-архивиста и криминалиста. // Воин. 1996. № 4. С. 33-34.
104. Шильдер Н.К. Михаил Илларионович Кутузов. 1745 – 1813. Заметка к его портрету, гравированному Серяковым. // Русская старина. 1881. № 2. С. 210-211, 463-466.
105. Шинкаренко И.П. К атрибуции так называемого «вульффертовского» портрета М.Ю.Лермонтова. // Искусство. 1968. № 12. С. 65-67.
106. Шинкаренко И.П. О портрете «Мальчик в зеленом мундире». // Новые открытия советских реставраторов. Вып. 2: Солигаличские находки. М.: Сов. художник, 1976. С. 130-132.
107. Шинкаренко И.П. О портрете «Мальчик в зеленом мундире». // Ямщиков С.В. Спасенная красота. М.: Просвещение, 1986. С. 124-127.
108. Шинкаренко И.П. Об авторе и дате одного из портретов М.Ю.Лермонтова. // Искусство. 1970. № 6. С. 65-68.
109. Шинкаренко И.П. Размышления у портрета гусара. // Неделя. 1977. № 18. С. 11.

Приложение 2.

Список лиц, чьи портреты

были атрибутированы на основе историко-предметного метода*

Август II Сильный	94	Блау Василий Иванович	47
Александр I	9	Бобринский Павел Алексеевич	18
вел. кн. Александр Николаевич	94	Болотов Алексей Павлович	94
Альбедиль Петр Романович	89,94,100	Бреверн Христофор Логгинович	32
Арбенев Иосаф Иевлевич	58	Бучкиев Михаил Борисович	32
Арсеньев Александр Дмитриевич	1	Вадковский Федор Федорович	21
Арсеньев Федор Николаевич	56	Васильчиков Григорий Алексеевич	29
Багратион Дмитрий Петрович	12	Великопольский Антон Петрович	99
Багратион Петр Иванович	31	Виллие Яков Виллимович	14
Багратион П. Р.	12	Вильгельм I	94
Багратиони Елена Отаровна	94	Вишняков Иван Петрович	83
Багратиони Теймураз Георгиевич	94	Волков Алексей Андреевич	60,62
Баженов Василий Иванович	18	Волков Аполлон Андреевич	60,62
Башуцкий Павел Яковлевич	78	Волков Иван Ильич	42
Бегичева Анна Ивановна	94	Волконский Григорий Семенович	63
Бежанов Яков Григорьевич	76	Волконский Дмитрий Александрович	67
Беклешев Александр Андреевич	1	Волконский Дмитрий Михайлович	27
Бестужев Николай Александрович	44	Волконский Никита Григорьевич	29
Бибиков Илья Гаврилович	13		
Бибиков Павел Гаврилович	10		

* Здесь указаны имена только тех лиц, чьи портреты изучены на основе историко-предметного метода атрибуции. Цифры обозначают номер публикации, упоминающей портрет данного человека, в тематическом списке литературы (Приложение 1.). Портреты, определенные в тех же работах, но по другим признакам, списком не учитываются.

Волконский Сергей Григорьевич	65	Дризен N.N.	32
Воробьев Максим Никифорович	94	Дурново Павел Дмитриевич	13
Вревский Ипполит Александрович	94	Епанчин Николай Петрович	89,94
Вындомский Дмитрий Федорович	89,94,99,100	Ергольский Василий Сергеевич	49
Высоцкий Александр Григорьевич	38	Ермолов Петр Николаевич	22
Ганнибал Абрам Петрович	3,11,69,70,71,97,98	Есипов Петр Петрович	94
Ганнибал Семен Исаакович	94	Ефремов Степан Данилович	60
Гербель Карл Густавович	48	Жемчужников Александр Николаевич	76
Герман Александр Иванович	12	Засядко Александр Дмитриевич	83
Глебов-Стрешнев Петр Федорович	94	Зорин Владимир Николаевич	87
Глебов-Стрешнев Федор Петрович	49	Зуров Ельпидифор Антиохович	94
Гове Александр Петрович	78	Ивашев Василий Петрович	77
Гогель Иван Иванович	94	Ивашенцев Сергей Николаевич	12
Голицын Александр Федорович	94	Исленьев Николай Александрович	18
Голицын Борис Владимирович	12	Йосса А. А.	12
Голицын Михаил Федорович	28	Камбулов Тимофей Андреевич	52
Голицын Сергей Михайлович	94	Каменнов Александр Михайлович	52
Горбачевский Николай Иванович	77	Карамзин Андрей Николаевич	5,6,7,15
Горчаков Алексей Иванович	94	Карл Фридрих Гольштейн-	
Горчакова Анна Ивановна	94	Готторпский	94
Грейг Самуил Карлович	59	Катенин Павел Александрович	21
Давыдов Евграф Владимирович	8,24,36,45,54,88,96,103,109	Каховский Михаил Иванович	53
Дашкова Екатерина Романовна	95	Кашкин Петр Гаврилович	94,100
Дохтуров Павел Афанасьевич	20	Квашнин-Самарин Дмитрий Степанович	94

Квашнин-Самарин Петр Степанович	94	Левицкий Павел Григорьевич	18,94
Квашнин-Самарин Петр Федорович	94	Леонтьев Иван Сергеевич	94
Квашнина-Самарина Анастасия Петровна	94	Леонтьев Сергей Николаевич	12
Квист Александр Ильич	77	Леонтьева Любовь Николаевна	94
Классов Иван Денисович	47	Лермонтов Михаил Юрьевич	2,5,6,7,15,105,108
Клементьев Петр Прокофьевич	39	Ливен Иван Романович	49
Клокачев Алексей Федотович	17,60	Литта Юлий Помпеевич	55
Кнорринг Владимир Карлович	83	Лихачев Яков Иванович	78
Княжевич Дмитрий Максимович	94	Лопухин Иван Владимирович	68,94
Козлов Александр Павлович	56,77	Львова Мария Александровна	94
Колпак Афанасий Федорович	60	Майков Василий Иванович	63
Колтовский Егор Иванович	76	Макаров Михаил Кондратьевич	94
Коновницын Петр Петрович	49	Марин Аполлон Никифорович	56
Кригер Александр Евграфович	94	Мартынов Павел Петрович	72
Круз Александр Александрович	94	Матюшкина Анна Алексеевна	95
Куракин Алексей Борисович	55	Меллер-Закомельский Иван Иванович	3,11,69,70,71,97,98
Куракин Степан Борисович	66,94,100	фон Менгден Михаил Александрович	76
Кутузов Михаил Илларионович	18,35,104	Меншиков Александр Александрович	95
Кушников Сергей Сергеевич	4,34,43,93,94	Меншиков Александр Сергеевич	32
Ланской Павел Петрович	74	Мердер Карл Карлович	82
Лачинов Петр Петрович	32	Мещерский Сергей Иванович	94
Лебедев Николай Петрович	25,87	Михайловский Петр Семенович	14
		Михалков Василий Сергеевич	94

Михалков Владимир Сергеевич	94	фон Плетц Генрих Фридрих	
Морозов Иван Семенович	76	Вильгельм	33
Муравьев Иван Александрович	77	Повалишин Илларион Афанасьевич	
Муравьев Никита Михайлович	21		57
Муравьев Николай Ерофеевич	62	Поджио Иосиф Викторович	21
Нарышкин Александр Львович	101	Полиньяк Ираклий Ираклиевич	
Нессельроде Карл Васильевич	94		46,94,100
Никитин Михаил Федорович	29	Полторацкий Константин Маркович	
Новосильцев Николай Петрович	94		76
Новосильцев Петр Петрович	94	Попов Павел Васильевич	94
Новосильцева Екатерина Ивановна	94	Потоцкий Ярослав Станиславович	
Нордман Борис Давидович	18		89,94
Норов П.Д.	19	Предаевич Семен Константинович	32
Обольянинов Петр Хрисанфович	1,79	Пятницкий Андрей Васильевич	87
Одоевский Александр Иванович	21	Раевский Владимир Федосеевич	21
Омельянов Всеволод Иванович	37	Разумовский Кирилл Григорьевич	
Омельянов Иван Андреевич	37		94,100
Орлов Иван Алексеевич	31	Рейнсдорп Иван Андреевич	90,94,100
Пазухин Александр Сергеевич		фон Рек Иван Григорьевич	18
	51,78,81	Репнин Николай Васильевич	40
Пальменбах Евстафий Иванович		Рерберг Егор Иванович	75
	63,67	Родзянко Петр Еремеевич	41
Паскевич Иван Федорович	14	Розен Аделаида Григорьевна	86
Пасынков Федор Иванович	57	Розен Григорий Владимирович	94
Пещуров Никита Иванович	94	Розен Карл Андреевич	76
Пирх Алферий Карлович	84	Розен Лидия Григорьевна	86
		Рыков Василий Дмитриевич	75

Сабанеев Иван Васильевич	91,92,94	Трубецкой Сергей Петрович	21,77
Савоини Еремей Яковлевич	102	Тургенев Лев Антипович	19
Салтыков Николай Иванович	18	Тургенев Сергей Николаевич	4
Самойлов Александр Николаевич	79	Тутолмин Тимофей Иванович	49
Сапожников Андрей Петрович	87	Тучков Павел Алексеевич	85
Свербеев Николай Яковлевич	1	Тяжельников И.И.	18
Секи-Питер Елаев	98	Ушаков Александр Иванович	90,94
Селезнев Степан Иванович	76	Ушаков Павел Петрович	17
Сиверс Карл Ефимович	18	Филимонов Николай Гаврилович	94
Сиверс Петр Александрович	87	Фонвизин Михаил Александрович	21
Сипягин Николай Мартемьянович		Ханыков Василий Васильевич	23
	91,94	Храповицкий Матвей Евграфович	14
Старк Николай Иванович	94	Чаадаев Петр Яковлевич	21
Степанов Александр Петрович	20,26	Черевин Дмитрий Петрович	106,107
Строганов Сергей Григорьевич		Черкасов Александр Петрович	94
	94,100	Чуйкевич Петр Андреевич	80
Суворов Александр Аркадьевич		Чичерин Петр Александрович	18
	94,100	Шведов N. N.	78,81
Сулима Павел Семенович	76	Шеншин Василий Никанорович	93
Сулима Семен Семенович	76	Ширман Федор Карлович	83
Сухтелен Павел Петрович	94	Шкурин Александр Сергеевич	73
Сухтелен Петр Корнильевич	58	Шуберт Федор Федорович	16
Талызин Федор Иванович	31	Шубин Софрон Борисович	58
Тилло Герман Карлович	76	Шувалов Павел Андреевич	12
Тихменев Василий Иванович	48	Эйлер Александр Христофорович	18
Томилов Н.А.	32	Энгельгардт Антон Евстафьевич	94
Томилов Роман Никифорович	33	Юрьевич С. Ю.	13