

*Карев А.А.<sup>1</sup>*

## Портретная галерея в России XVIII века как ансамбль: типологический аспект

**Аннотация.** Разнообразие типов портретных собраний рассматривается в статье как специфическая реализация потенций эпохи Просвещения в России. Автор показывает, как в разных типах галерей пересекаются государственное и частное начала, темы воспитания и благотворительности, духовного и светского просвещения, культ семейных ценностей и идеалы рыцарского благородства.

**Ключевые слова:** портретная галерея, ансамбль, просвещение, воспитание, рыцарство, государственность.

УДК 7(091)+7(47)"17"

**Abstract.** The article deals with the variety of types of portrait collections as specific realization of the possibilities in the Enlightenment period in Russia. The author shows how the state and personal interests are intersected in different types of galleries, the ideas of children's upbringing and charity, spiritual and secular enlightenment, the cult of family values and the ideals of chivalry honour.

**Key words:** portrait gallery, ensemble, enlightenment, children's upbringing, chivalry, statehood.

Разнообразие типов портретных собраний предполагается рассмотреть как специфическую реализацию потенций эпохи Просвещения в России. Истоки портретных галерей в России, как и повсюду, восходят к Средневековью. Очень важен в этом отношении опыт книжной миниатюры, получивший в XVII веке яркое воплощение в виде такого ансамбля как «Корень российских государей», или «Титулярник». Содержащий изображения великих князей, царей, церковных иерархов он стал своеобразной основой для поисков новых форм репрезентации государственной власти – одного из важных факторов укоренения в России портретных галерей. Не случайно именно «Титулярник» становится в XVIII веке одним из самых востребованных иконографических источников для средневековой части «Родословия державы Российской». Об этом свидетельствует такой яркий пример, как созданный Ф.И. Шубиным для Чесменского дворца ансамбль из 58 исторических мраморных

<sup>1</sup> *Карев Андрей Александрович* – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории отечественного искусства, исторический факультет, МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: ankarev@yandex.ru)

рельефных портретов от Рюрика до Елизаветы Петровны (1774–1775). Затем они повторяются в Петровском подъездном дворце и Сенате Московского Кремля. Эти же тенденции ощутимы в живописных вариантах подобных по семантике ансамблей в царских резиденциях и государственных учреждениях. Подключение портретов правителей новой, императорской России к определенному в конце XVII века ряду изображений имел известный умысел. Не смотря на решительность отказа Петра Великого и его окружения от устаревших, как они полагали, моделей, тема преемственности власти оставалась вполне актуальной. Причем, до определенного времени смена династий не особенно привлекала внимания. Важнее была тема становления, развития и расцвета российской государственности. Вряд ли случайно в сфере портрета, начиная со времени правления Екатерины I, на верхней иерархической ступени основательно укоренился коронационный портрет с неизменной демонстрацией главных регалий. Собственно из подобного типа изображений монарха и состояла, главным образом, императорская часть державного «Родословия». Подобного рода официальная галерея была примером и образцом для подражания по всей территории обширного государства. Правда, в основном, она воспроизводилась в урезанном виде с акцентом на образ Петра и правящего в тот момент монарха. С различной степенью полноты государственное родословие было непременной частью и фамильных галерей.

Что же касается царской фамилии, то, разумеется, ряд образов носителей короны в жилых и парадных покоях резиденций дополнялся изображением детей, братьев, сестер и других родственников. Иными словами, тема государственного родословия могла переплетаться с темой истории отдельного рода, что создавало основу для близости с частными портретными галереями. В условиях же абсолютизма ансамбль портретов представителей царской семьи служил непререкаемым образцом для подражания, идеальной моделью любой портретной галереи.

Каждая из множества фамильных галерей, которые зародились в России в эпоху парсуны и пережили особый расцвет во второй половине XVIII столетия, как и всюду в Европе, представляла собой образ семьи, воспринимаемый в историческом, социальном, психологическом, художественном и других аспектах. Рожденная в недрах дворянской культуры, частная галерея была связующим звеном между сферой государственности и приватной жизнью, соединяя официальное начало парадных изображений и тему сокровенного мира в интимных портретах.



Ил.1. Д.Г. Левицкий. Портрет А.А. Воронцовой в детстве. Конец 1780-х. ГРМ.  
(Из кн.: Императорская Академия художеств. Вторая половина XVIII – первая половина XIX века. М., 1997. С. 112. Ил. 93)

Будущее семьи обозначалось в детских образах. Подражающие взрослым в воспитательном дискурсе, модели этих портретов к концу столетия обретали черты особого неповторимо счастливого периода человеческой жизни, когда главенствуют достойные пристального внимания и любования природные, естественные качества. С другой стороны, все больше оказываются востребованными посмертные изображения предков, от копий до исторических портретов. Не безразлично заказчикам было и стилистическое единство ансамбля. В наибольшей степени это реализуется в тех случаях, когда одному художнику заказывается основная часть галереи. Такова, например, была миссия дворового живописца Шереметевых И.П. Аргунова (1729–1802), Воронцовых писали лучшие русские портретисты второй половины столетия Ф.С. Рокотов и Д.Г. Левицкий. Рокотов же создает основу портретной галереи Струйских.

Между тем классическая портретная галерея обязательно включала и социально значимый компонент, вплоть до создания каждый раз своеобразного живописного пантеона-памятника знаменитым людям России, идея которого, перекликается с энциклопедическими тенденциями эпохи<sup>2</sup>.

И в целом модель частной портретной галереи в России можно рассматривать как совокупность возможностей национальной художественной школы в этой области. В ней содержится не только фамильный компонент, но и другие качества, получившие развернутый характер в «специализированных» ансамблях.

<sup>2</sup> Шаталина Л.В. О своеобразии портретной галереи в Андреевском // Воронцовы – два века в истории России. Материалы научной конференции. Владимир, 1992. С. 177.

Уже в Петровское время создается тип галереи «ведомственного» характера. Как таковой корпоративный портрет в России, в отличие, например, от голландского, не получил широкого распространения. Однако его свойства как изображения сообщества персон, связанных одним социально значимым делом, ощутимы в некоторых вариантах собраний. Особого внимания в этом смысле заслуживает «Преображенская серия» (ГРМ, ГТГ), названная так по самой ранней сохранившейся описи дворца в Ново-Преображенском 1739 года<sup>3</sup>. Парадоксальным образом «серия» соединяет традиции шутовских портретов с образами государственных мужей.



Ил.2. Неизвестный художник. Портрет Я.Ф. Тургенева. 1694 (?) Не позднее 1695. ГРМ.  
(Из кн.: Русский исторический портрет. Эпоха парсуны. Издание к выставке Государственного Исторического музея. 26 декабря 2003 года – 31 мая 2004 года. М., 2004. С. 173. Каталог № 63)

Этот ансамбль является, по сути, коллективным портретом участников Всешутейшего собора<sup>4</sup>. Большинство моделей «Преображенской серии» словно демонстрируют чреватость «сумасбродной» потехи вполне серьезными и даже угрожающими результатами. И все же они своим видом мало чем отличаются от героев других полотен этого времени. Приобщение к социально значимой репрезентации парсунного образца подчеркивало реальный политический вес моделей и их эстетические чаяния. Включение же «персоны» в пародийную игру хотя и воссоздавало дух мрачноватого маскарада<sup>5</sup> и могло

<sup>3</sup> См. два варианта описи дворца в Ново-Преображенском 1739 г. в кн.: Евангулова О.С. Дворцово-парковые ансамбли Москвы первой половины XVIII века. М., 1969. С. 101–103; Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. Проблемы становления художественных принципов Нового времени. М., 1987. С. 271–275.

<sup>4</sup> Литературу см.: Русский исторический портрет. Эпоха парсуны. Издание к выставке Государственного Исторического музея. 26 декабря 2003 года – 31 мая 2004 года. М., 2004. С. 171–183. В контексте общей типологии портрета петровского времени см.: Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. С. 141–143.

<sup>5</sup> Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. С. 142.

привести к надлому сознания, носило не только разрушительный, но и созидательный характер, приучая человека к миру с новыми невиданными ранее законами и правилами.

В дальнейшем тема просвещения в русских портретах трансформируется в более привычные для европейского зрителя формы, что было особенно актуально для ансамблей, специально созданных в воспитательных целях.

Тема благотворительности в изображении опекунов и жертвователей Воспитательного дома в Москве вполне уживается с темой имперской государственности (1765–1773, живописцы Д.Г. Левицкий, Ф.С. Рокотов, Ф.Г. Баризьен; ГРМ, ГТГ, Государственная картинная галерея Армении)



Ил.3. Д.Г. Левицкий. Портрет П.А. Демидова. 1773. ГТГ.  
(Из кн.: Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись XVIII века. М., 1998. С. 143. Каталог № 181)

Заказ явно опирался на существующую традицию «ведомственной» галереи, построенной по иерархическому принципу<sup>6</sup>. Портреты, всего их было семь, располагались в определенном порядке вокруг главного полотна, то есть изображения П.А. Демидова кисти Левицкого (1773, ГТГ)<sup>7</sup>. Воспроизводилась ситуация заседания сообщества ответственных за воспитательный процесс людей, своего рода образ Милосердия в лицах. Насыщенный аллегорическими отсылками и «подсказками» главный, наиболее парадный портрет играл роль медиатора с идейной программой государственного мифа.

<sup>6</sup> Лебедев А.В. Тщанием и усердием. Примитив в России XVIII – XIX столетий. М., 1998. С. 76.

<sup>7</sup> См.: Кузнецов С.О. Неизвестный Левицкий. Портретное искусство живописца в контексте петербургского мифа. СПб., 1996. С. 81.

По этому же принципу создавалась несколько позже и галерея ярославского Дома «для, воспитания и обучения... сирот и неимущих детей». Есть все основания считать, что ансамбль портретов был частью общего благотворительного замысла. Портреты долго оставались на своем месте, о чем имеется ряд свидетельств.



Ил.4. Д.М. Корнев. Портрет  
А.П. Мельгунова. Ок. 1784.



Ил.5. Д.М. Корнев. Портрет  
И.Я. Кучумова. 1784.

Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник.

(Из кн.: Ярославские портреты XVIII–XIX веков / Авторы вст. ст. и сост. И.Н. Федорова, С.В. Ямщиков. 2-е изд. М., 1986. Каталог № 23, 25)

Здесь было два главных полотна. На одном из них изображен ярославский и вологодский генерал-губернатор А.П. Мельгунов, на другом – ярославский купец И.Я. Кучумов, который пожертвовал крупные суммы на сиротский приют. Остальные, поясные портреты призваны были воспроизвести цвет местного дворянства, включая уездных предводителей. Изображенные в одинаковых гражданских мундирах, они были принципиально равны. Дошедшая, по-видимому, почти целиком галерея портретов<sup>8</sup>, по своему размеру вполне может соперничать со столичными аналогами. В настоящий момент известно девятнадцать произведений, которые с достаточной степенью уверенности можно отнести к этому ансамблю. Почти все они (во всяком случае – семнадцать) были заказаны и исполнены рукой одного живописца, ярославского жителя Д.М. Корнева (1747-1810-е), что, естественно, способствовало еще большему единству ансамбля. Заказчик же, поощряя доверием

<sup>8</sup> Большая часть портретов находится в Ярославском историко-архитектурном музее-заповеднике. Несколько работ хранится в Ярославском художественном музее.

«своего» мастера, ожидал от него взгляда «снизу вверх» и тем самым программировал необходимую парадно-панегирическую ситуацию.

Не обошлось в истории портретных ансамблей в России и без изображения самих воспитуемых. Такова знаменитая сюита портретов «Смольнянки», кисти Д.Г. Левицкого (1772-1776, Русский музей). Воспитанницы Смольного института представлены на семи полотнах, которые «прочитываются» слева направо.



Ил.6. Д.Г. Левицкий. Портрет Ф.С. Ржевской и Н.М. Давыдовой. 1772. ГРМ.  
(Из кн.: Дмитрий Григорьевич Левицкий. 1735–1822. Каталог временной выставки / Государственный Русский музей. Л., 1987. Ил. между с. 112–113 к кат. № 6)

Открывая этот ряд портретом представительниц двух младших возрастов в форменных платьях, автор не обманывает ожидание зрителя и заключает ансамбль образами выпускниц в белом одеянии. Таким образом, показанное высветление цвета одежды от кофейного до белого демонстрирует непростой путь к Добродетели. Характер поз, жестов, а в некоторых случаях и одежды, не только подчеркивает роль театра в воспитании, но и направляют воображение зрителя в нужное аллегорическое русло<sup>9</sup>

<sup>9</sup> «Смольнянки» Д.Г. Левицкого имеют свою уже достаточно обширную историографию. Среди самых обсуждаемых вопросов – смысловая и композиционная целостность. Заданная статьей Г.Г. Поспелова (Портреты смольнянок Д.Г. Левицкого // Искусство. 1957. №3. С. 69–75) дискуссия продолжается и по настоящее время. См.: Кузнецов С.О. Указ. соч. С. 71–80. Из последних работ см.: Голдовский Г.Н. «Смольнянки» Д.Г. Левицкого (к истории бытования) // Дмитрий Левицкий. «Смольнянки». Новые открытия / Государственный Русский музей. СПб., 2010. С. 4–13; Blakesley R.P. Ladies-in-Waiting in Waiting: Picturing Adolescence in Dmitry Levitsky's Smolny Portraits, 1772–76 // Art History. 37 (1). February 2014. P. 10–37.



Ил.7. Л.С. Миропольский. Портрет Г.И. Козлова. Конец 1780-х. ГРМ  
(Из кн.: Государственный Русский музей. Живопись. XVIII век. Каталог. Т. 1. СПб., 1998. С. 129.  
Каталог № 324)

Двойную функцию выполняли «портреты директоров» и профессоров Академии художеств (ГРМ), предназначенных для развески в «Храме Минервы». С одной стороны, здесь изображены воспитатели, с другой – по большей части, бывшие воспитанники. Всем своим видом они показывают возможность восхождения от среднего сословия к дворянству, благодаря личному прилежному труду. Полотна, создававшиеся (как правило, для получения академических званий) на протяжении нескольких десятилетий разными мастерами, и к концу века исполняются «по препорции прежде писанных в Академии с натуры портретов»<sup>10</sup>, что, наряду с другими обстоятельствами, обеспечило известное единство ансамбля. Точкой отсчета и своего рода эталоном был написанный в 1769 году Левицким портрет архитектора А.Ф. Кокоринова (ГРМ)<sup>11</sup>, образ которого стал символом успеха мастера на государственной службе.

Культ духовного просвещения прорастает в устойчивых формах портрета церковного иерарха. Собрание таких изображений являет собой наглядную историю епархии или монастыря в лицах. При стилистическом разнообразии эти полотна обладают общими чертами и выделяются своей целостностью<sup>12</sup>. Есть все основания полагать, что портретные галереи архиереев имелись в каждой епархии.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Из программы 1786 года портрета Г.И. Козлова для Л.С. Миропольского. Цит. по: Государственный Русский музей. Живопись. XVIII век. Каталог. Т. 1. СПб., 1998. С. 129

<sup>11</sup> Подробнее об этом ансамбле см.: Кузнецов С.О. Указ. соч. С. 90–97.

<sup>12</sup> В данном отношении они очень удобны для рассмотрения проблематики сословного идеала в портрете. См.: Карев А.А. Портрет церковного иерарха в русской живописи XVIII века: К вопросу о сословном идеале в искусстве // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып. 3. Ред.- составитель И.В. Рязанцев. М., 1997. С. 5–19.

<sup>13</sup> Сорокаты В.М. Вопросы биографии Г. Островского и искусство портрета в Великом Устюге XVIII в. // Памятники культуры. Новые Открытия. Ежегодник 1989. М., 1990. С. 285





Ил.8. А.П. Антропов. Портрет архиепископа Сильвестра Кулябки. 1760. ГРМ  
(Из кн.: Сахарова И.М. Алексей Петрович Антропов. 1716–1795. М., 1974. С. 77. Ил. 41)

Подобные ансамбли, как и частные фамильные галереи, составлялись в течение десятилетий, постепенно заполняя отведенное им пространство в соответствии с выработанными представлениями о значимости той или иной персоны в истории епархии, а также по хронологии. По-видимому, одним из условий заказа было изображение церковных иерархов в архиерейских мантиях. В них, как правило, облачались для торжественных процессий и церемоний при входе в храм. В символическом смысле облаченный в мантию архиерей предстает как учитель Церкви.

Комплекс портретов для Кавалерской думы ордена Св. Владимира (Государственный музей-заповедник «Павловск») над которым с 1782 года работал Левицкий, интересен, помимо всего прочего, и обращением к казалось бы забытой теме рыцарства в контексте проблематики Готического в искусстве эпохи Просвещения. Описание интерьера Думы, включающего портретные изображения кавалеров и гроссмейстера в лице императрицы, позволяет говорить о церемонии, подобной рыцарской<sup>14</sup>. Девиз ордена в этом отношении был вполне подходящим: «Польза, честь и слава».

Живучесть этой линии демонстрирует провинциальное искусство в варианте донского портрета (Новочеркасский музей истории донского казачества, Старочеркасский историко-архитектурный музей-заповедник)<sup>15</sup>. Идущая со стороны Киева волна рыцарства, ставшая формой памяти о героических

<sup>14</sup> Кузнецов С.О. Серия портретов Владимирских кавалеров Д.Г. Левицкого. Из истории создания и бытования произведений // Д.Г. Левицкий. 1735–1822. Сб. научных трудов / Науч. ред. Г.Н. Голдовский. Л., 1987. С. 83–86.

<sup>15</sup> См.: Гуржиева И.П., Соколенко, М.Е. Донской портрет XVIII века. Из собраний Новочеркасского и Старочеркасского музеев Ростовской области // Музей. Художественные собрания СССР. М., 1988. Вып. 9. С. 87–101; Бондарева, Н.А. Донской

времена кочевой жизни, по мере становления культуры Донского края как части культуры Российского государства пришла в соприкосновение с темой воинской доблести имперского образца идущей из Санкт-Петербурга. Со временем в рыцарстве сарматского типа, сохраняющего черты собственно готики, теплящейся в недрах всеядного барокко, появляется рыцарство готики возрожденной, пришедшей из столицы империи<sup>16</sup>.



Ил.9. Неизвестный художник. Портрет войскового атамана А.И. Иловайского. 1797.  
Новочеркасский музей истории донского казачества.

(Из ст.: Гуржиева И.П., Соколенко М.Е. Донской портрет XVIII века. Из собраний Новочеркасского и Старочеркасского музеев Ростовской области // Музей. Художественные собрания СССР. М., 1988. Вып. 9. С. 97)

В донском варианте все это обозначалось не только ритуальной демонстрацией детально выписанных наград, но и консервацией «сарматских» признаков письма. Подобная парадоксальность как результат осознанного выбора эстетических ориентиров, характерного для соответствующей ветви примитива, была частным случаем взаимоотношений центра и казачества. Сплошь и рядом горячее желание атаманов сохранить особый статус войска донского, так или иначе, сочеталось с демонстрацией верности российскому престолу, особенно после получения новых наград, чинов или, что немаловажно для рыцаря-феодала, права владеть землей и крестьянами.

портрет XVIII – первой половины XIX века в контексте восточноевропейского провинциального портрета этого периода. Автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 1996.

<sup>16</sup> О готическом возрождении (Gothic Revival) или готике «выживания» (Gothic Survival) в связи с темой рыцарства в эпоху Просвещения в России см.: Кузнецов С.О. Неизвестный Левицкий. С. 43–70; Хачатуров, С.В. «Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII века. М., 1999. С. 95–96, 108–110, 113–115.

В заключение можно сказать, что при всем типологическом разнообразии портретных галерей в России, отвечающем актуальным идеям Просвещения, их объединяет соответствие требованиям «общей», т.е. государственной пользы.

### Библиография

1. Бондарева, Н.А. Донской портрет XVIII – первой половины XIX века в контексте восточноевропейского провинциального портрета этого периода. Автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 1996.
2. Голдовский Г.Н. «Смолянки» Д.Г. Левицкого (к истории бытования) // Дмитрий Левицкий. «Смолянки». Новые открытия / Государственный Русский музей. СПб., 2010. С. 4-13.
3. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись XVIII века. М., 1998.
4. Государственный Русский музей. Живопись. XVIII век. Каталог. Т. 1. СПб., 1998.
5. Гуржиева И.П., Соколенко, М.Е. Донской портрет XVIII века. Из собраний Новочеркасского и Старочеркасского музеев Ростовской области // Музей. Художественные собрания СССР. М., 1988. Вып. 9. С. 87–101
6. Дмитрий Григорьевич Левицкий. 1735–1822. Каталог временной выставки / Государственный Русский музей. Л., 1987.
7. Евангулова О.С. Дворцово-парковые ансамбли Москвы первой половины XVIII века. М., 1969
8. Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. Проблемы становления художественных принципов Нового времени. М., 1987.
9. Императорская Академия художеств. Вторая половина XVIII – первая половина XIX века. М., 1997.
10. Карев А.А. Портрет церковного иерарха в русской живописи XVIII века: К вопросу о сословном идеале в искусстве // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып. 3. Ред.-составитель И.В. Рязанцев. М., 1997. С. 5–19.
11. Кузнецов С.О. Неизвестный Левицкий. Портретное искусство живописца в контексте петербургского мифа. СПб., 1996.
12. Кузнецов С.О. Серия портретов Владимирских кавалеров Д.Г. Левицкого. Из истории создания и бытования произведений // Д.Г. Левицкий. 1735–1822. Сб. научных трудов / Науч. ред. Г.Н. Голдовский. Л., 1987. С. 78–87.
13. Лебедев А.В. Тщанием и усердием. Прimitив в России XVIII – XIX столетий. М., 1998.
14. Пospelов Г.Г. Портреты смольнянок Д.Г. Левицкого // Искусство. 1957. №3. С. 69–75.

- 
15. Русский исторический портрет. Эпоха парсуны. Издание к выставке Государственного Исторического музея. 26 декабря 2003 года – 31 мая 2004 года. М., 2004.
  16. Сахарова И.М. Алексей Петрович Антропов. 1716–1795. М., 1974.
  17. Хачатуров, С.В. «Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII века. М., 1999.
  18. Шаталина Л.В. О своеобразии портретной галереи в Андреевском // Воронцовы – два века в истории России. Материалы научной конференции. Владимир, 1992. С. 174–179.
  19. Ярославские портреты XVIII–XIX веков / Авторы вступ. ст. и сост. И.Н. Федорова, С.В. Ямщиков. 2-е изд. М., 1986.
  20. Blakesley R.P. Ladies-in-Waiting in Waiting: Picturing Adolescence in Dmitry Levitsky's Smolny Portraits, 1772-76 // *Art History*. 37 (1). February 2014. P. 10–37.