



А.А.КАРЕВ  
МИНИАТЮРНЫЙ  
ПОРТРЕТ  
В РОССИИ  
XVIII ВЕКА



А. А. КАРЕВ

МИНИАТЮРНЫЙ

ПОРТРЕТ

В РОССИИ

XVIII ВЕКА



А. А. КАРЕВ

МИНИАТЮРНЫЙ  
ПОРТРЕТ  
В РОССИИ  
XVIII ВЕКА

МОСКВА  
„ИСКУССТВО“  
1989

**ББК 85.14**  
**К 22**

**Рецензенты:**  
**И. М. САХАРОВА, И. В. РЯЗАНЦЕВ**

**К 4903020000-006 80-89**  
**025(01)-89**

**© Издательство „Искусство“, 1989 г.**

## ВВЕДЕНИЕ

Искусство XVIII века приобретает все большую популярность, увеличивается число его сторонников и ценителей. Давно стали хрестоматийными имена русских архитекторов, скульпторов, живописцев, работавших в это время. Невозможно представить русскую культуру без Ф.С.Рокотова, Д.Г.Левицкого, В.И.Баженова, Ф.И.Шубина. Однако не все области отечественного искусства одинаково изучены. Например, сравнительно недавно состоялось публичное знакомство с провинциальным портретом XVIII – первой половины XIX века. К числу не столь известных сторон художественной культуры России относится и миниатюрный портрет. Некогда он играл огромную роль в жизни человека, отвечая тем потребностям, которые теперь удовлетворяются фотографией. Сегодня мало кто будет искать художника, чтобы заказать маленький портрет, который можно вставить в медальон и постоянно носить с собой. И если порой на выставках новых произведений можно увидеть портретную миниатюру, то ее появление скорее обаянию старого искусства, нежели потребностям нынешнего образа жизни. Поэтому наиболее популярна сейчас миниатюра как предмет

частного и музейного коллекционирования, как произведение искусства далекой эпохи. Между тем чуткий современный зритель может многое в ней увидеть: и тонкое мастерство художников, и некоторые стороны быта людей того времени, и отражение господствовавших тогда общественных и эстетических идеалов.

Иными словами, миниатюрный портрет, как особая область изобразительного искусства, заслуживает специального внимания со стороны исследователей. Однако по сравнению с живописью и графикой он кажется обойденным ими. Не так часто его выставляют и в музеях, что связано с рядом объективных обстоятельств, прежде всего со спецификой хранения и экспонирования.

Отечественная литература о миниатюрном портрете отражает неодинаковый к нему интерес исследователей в разные периоды, который имеет свои спады и подъемы.

Переведенная с немецкого Михайлом Агентовым книга „Основательное и ясное наставление в миниатюрной живописи . . .“ (М., 1765) типична для своего времени. Она является своеобразным руководством для любителей и начинающих миниатюристов, содержит комплекс советов, прежде всего технического и ремесленного порядка, касающихся работы акварелью и гуашью главным образом на пергаменте. Одновременно подчеркиваются и отличительные особенности этого искусства, которое по сравнению с живописью „субтильнее и нежнее“<sup>1</sup>.

Во второй половине XIX века миниатюра, утратив былые функции, превращается в предмет собирательства и исторического изучения. На первом этапе интереса к миниатюре, как к объекту науки, в ней видят богатый материал для иконографических исследований. Для таких крупных ученых XIX века, как Д. А. Ровинский и А. А. Васильчиков, она служит главным образом документом, запечатлевшим с той или иной степенью подлинности и подробности людей предшествующей эпохи<sup>2</sup>.

В конце XIX века особенным вниманием исследователей пользовалась финифть – так называли в России живописную миниатюру на эмали. Стимулом к изучению истории финифти и творчества отдельных мастеров, работавших в этой области, служил интерес к отечественным художественным древностям, а также стремление восстановить умирающий промысел. В первую очередь это относится к



ростовской финифти, которой посвящены работы исследователя А. А. Титова<sup>3</sup>.

Е. М. Гаршин в своем „Очерке истории русской живописи по финифти“ опирается на более широкий материал, рассматривая художественную эмаль с момента ее появления на Руси вплоть до 1880-х годов, то есть до того времени, когда была написана его работа. В статье ощущается преимущественный знаточеский и иконографический интерес к старому русскому искусству<sup>4</sup>.

Статья П. Н. Петрова „К вопросу о том, возможна ли „История русской живописи на финифти“ является, по существу, резкой реакцией на очерк Е. М. Гаршина<sup>5</sup>. Выдающийся представитель фактологического направления справедливо констатирует слабую изученность финифти. Попутно им приводятся неизвестные ранее сведения о русских эмальерах. Своеобразным условием создания „до некоторой степени“ связного очерка истории „означенной отрасли искусства в России“ автор считает необходимость совокупного рассмотрения живописи на финифти и по фарфору.

Как произведение искусства, обладающее неповторимым художественным обаянием, миниатюру стали исследовать в начале XX века. Посвященные ей публикации появлялись в основном в журнале „Старые годы“, поощрявшем тяготение к „красивому“ быту XVIII столетия, стремление к эстетическому осмыслению этой эпохи, а также коллекционирование.

Приоритет в изучении миниатюры в этот период, несомненно, принадлежит Н. Н. Врангелю, написавшему помимо нескольких статей „Очерки по истории миниатюры в России“<sup>6</sup>. Знаточеский подход тесно переплетается в них со стремлением показать сформировавшуюся миниатюру среду. Подробные сведения о художниках чередуются с эстетической оценкой их творчества, данной с изысканной артистичностью искусствознания начала XX столетия. Мировоззренческое кредо ученого обусловило его подход к миниатюре как драгоценному осколку некогда цельного и живого старинного быта, отмеченного вкусом к „безделушкам“, „игрушкам“ и „забавам“. Как и во всех его работах, здесь явно ощутим ностальгический привкус, присутствует сравнение преимуществ красивого дворянского быта с действительностью начала XX века. По мнению Н. Врангеля, вместе с миниатюрой навсегда умерло „понимание интимного, нежного,

изысканного“. Автор тонко описывает эстетические качества исполненных „нежными красками“ „кукольных изображений“. Их достоинства усугубляются для него и тем, что они являются документами времени, портретами предков, с которыми современники ученого, да и сам он, связаны не только по генеалогической линии, но и духовно. В них, „словно в зеркале, отражается жизнь прошлых лет, нравы, вкусы и обычаи русского общества“<sup>7</sup>. В русле аналогичных тенденций работали и другие исследователи миниатюры начала XX века – Д. Рош и Н. Ротштейн<sup>8</sup>.

Все эти труды сохранили научную ценность до нашего времени, хотя общая концепция работ, несмотря на порой очень любопытные замечания, касающиеся дворянского быта, представляется сегодня в достаточной степени архаичной. Например, Н. Врангель в силу свойственного ему специфического понимания проблемы „Россия и Запад“ связывает появление и расцвет миниатюры (как, впрочем, и всего нового искусства) исключительно с наличием западных „наставников“.

В советское время исследователи не сразу обратили внимание на миниатюру. Немногочисленные публикации 1920–1930-х годов ориентировались прежде всего на то, чтобы охарактеризовать ведущие собрания страны<sup>9</sup>. Показательна для этого периода и небольшая книга П. М. Дульского о миниатюристе Л. Д. Крюкове, появление которой вызвано интересом к истории провинциальных художественных центров и их мастерам, в первую очередь крепостным<sup>10</sup>.

В послевоенный период возрастает число каталогов музейных собраний, в которые включается и миниатюра, прежде всего эмалевая<sup>11</sup>. Для 1950–1960-х годов характерно общее повышение интереса к живописной эмали, которая, как правило, связывается с глубокими национальными традициями. Одним из самых крупных специалистов в области исследования финифти был И. М. Сулов, автор целого ряда трудов, посвященных изучению развития приемов живописного мастерства в русской эмали<sup>12</sup>. В целом финифть рассматривается автором, скорее, в контексте декоративного искусства как одна из областей ювелирного дела.

Из работ, посвященных „классической“ миниатюре, следует упомянуть вышедшие в это же время книгу и статью Е. А. Некрасо-

вой о творчестве выдающегося русского графика и миниатюриста XVIII века Г. И. Скородумова<sup>13</sup>. Миниатюрный портрет представлен здесь как составная часть деятельности мастера, занимающегося преимущественно гравюрой и акварелью.

Журналы „Искусство“ и „Творчество“ открывают традицию популяризации миниатюры как национального художественного наследия. Наряду с этим решаются задачи публикационного плана<sup>14</sup>.

Многотомная „История русского искусства“ не содержит специального раздела, посвященного миниатюре. Однако в соответствующие главы вошли краткие сведения о миниатюристах петровского времени, а также о А.-Х. Ритте и миниатюрных работах Г. И. Скородумова<sup>15</sup>.

Значительное усиление интереса к миниатюре характерно для последнего десятилетия. Прежде всего это связано с исследованием и публикацией отдельных музейных собраний. Наиболее ярко указанная тенденция выразилась в известном альбоме-каталоге русской портретной миниатюры из собрания Русского музея, составленном К. В. Михайловой и Г. В. Смирновым<sup>16</sup>. Особую ценность представляет каталожная часть, где собраны сведения о мастерах, даются атрибуции и где впервые публикуется обширный материал. Авторы исходят из того, что миниатюра является „своеобразным родом искусства“, а портретная миниатюра – самостоятельной и очень специфической его частью, что подчеркивается во вступительной статье. Отмечается также ряд характерных признаков миниатюры: небольшой размер, мемориальность, особенности технологии, специфика материалов и живописных приемов, применяемых мастерами. Выделяя значение работ В. Л. Боровиковского, авторы этого издания подчеркивают, что он не является миниатюристом в полном смысле этого слова<sup>17</sup>.

Достаточно подробно рассматриваются маленькие портреты В. Л. Боровиковского в контексте его творчества в монографии Т. В. Алексеевой. По мнению автора, эти произведения составляют „особую, а в ранний период едва ли не важнейшую, область деятельности“ портретиста. Отмечается существенная роль миниатюры в формировании зрелого стиля мастера. Подобные портреты сопоставляются с небольшими жанрами сентиментальной литературы, подчеркивается их общая стилевая природа. И хотя Боровиковский

не называется миниатюристом, отмечается заимствование им в своих работах многого „от сложившихся к тому времени приемов миниатюрной живописи“<sup>18</sup>.

Из числа новейших монографий о выдающихся русских мастерах, работавших в области миниатюры, следует также отметить книгу А. Н. Савинова „Иван Алексеевич Ерменев“. Наибольший интерес для нас представляют новые данные об академическом периоде жизни художника, а также свидетельства особого отношения человека XVIII столетия к миниатюрному портрету<sup>19</sup>.

После выхода книги К. В. Михайловой и Г. В. Смирнова активизировалось исследование музейных коллекций. В Государственном Эрмитаже одна за другой устраиваются выставки западноевропейской миниатюры XVI–XIX веков (1980) и миниатюры в России XVIII – начала XX века (1981). Выходят каталоги этих выставок, составленные Г. Н. Комеловой, Г. А. Принцевой, Л. Р. Никифоровой и Н. Б. Петрусевич<sup>20</sup>. Симптоматично, что на выставках экспонируется не только портрет, но и другие жанры миниатюры, ощущается стремление показать миниатюру в ряду родственных искусств. Так, на выставке „Западноевропейская миниатюра XVI–XIX веков“ определенное место было отведено силуэту. Специальный раздел составила миниатюра на фарфоре в экспозиции „Миниатюра в России XVIII – начала XX века“. Во вступительной статье к каталогу этой выставки (авторы Г. Н. Комелова и Г. А. Принцева) миниатюра определяется как „самостоятельный вид искусства“, подчеркивается ее связь с „другими видами изобразительного искусства, и прежде всего с живописью маслом“. Констатируется, что в первой половине XVIII века миниатюристы главным образом копировали живописные оригиналы, с конца же XVIII века миниатюра, выполненная „преимущественно уже на кости или бумаге, вливается в общее русло развития графического камерного портрета“ и исполняется, как правило, с натуры. Отмечается роль иностранных художников, которые знакомили русское общество с достижениями западноевропейской миниатюры<sup>21</sup>.

Особую область исследования миниатюры составляют статьи, посвященные творчеству одного художника или определенной группе памятников из того или иного музейного собрания. Жанр статьи позволяет охарактеризовать данного мастера и его работы

более подробно. Примером целенаправленного интереса к русским миниатюристам на эмали являются работы Г. Н. Комеловой<sup>22</sup>. Публикационные задачи соединяются здесь со стремлением дать историко-художественную оценку явлению в целом, что особенно характерно для статьи, посвященной русской светской миниатюре на эмали XVIII – начала XIX века. Работавшему в России швейцарскому художнику Ф. Виоллье посвящены работы Т. А. Селиновой и К. П. Белавской<sup>23</sup>. Т. А. Селиновой опубликованы также новые материалы о русском миниатюристе первой трети XIX века П. Росси<sup>24</sup>. Атрибуционные задачи ставят в своих исследованиях И. М. Сахарова и Л. И. Певзнер, Г. Н. Комелова и Г. А. Принцева<sup>25</sup>. Отчасти к этой традиции примыкает М. Д. Ромм<sup>26</sup>. Группу памятников французской миниатюры, связанных с русскими заказчиками, опубликовала А. Н. Замятина<sup>27</sup>.

В Западной Европе изучение миниатюры имеет давнюю и почти непрерывающуюся традицию. Такие известные ученые, как Дж. Вильямсон, Л. Шидлоф, Э. Лембергер, Д. Фоскетт, Т. Колдинг, сосредоточивают главное внимание на западноевропейских школах<sup>28</sup>, русская же миниатюра остается вне поля зрения западных исследователей. Упоминаются в основном в лексиконах лишь отдельные, наиболее известные благодаря литературе начала XX века мастера.

В настоящий момент опубликована и находится в стадии интенсивного изучения значительная часть миниатюры, хранящейся в собраниях нашей страны. Исследование отдельных имен и произведений еще далеко не завершено. Музейные и частные коллекции таят в себе очень много загадок, обещая увлекательные открытия. Вместе с тем имеющийся материал дает достаточные основания для его комплексного историко-культурного осмысления. Однако до сих пор не ставилась задача рассмотреть портретную миниатюру в целом как особое явление в русской культуре XVIII столетия. Также неясен вопрос, касающийся ее специфики образно-художественного и функционального порядка.

Предлагаемая читателю книга не претендует на всеохватывающую историю отечественного миниатюрного портрета. Ее задача – показать миниатюру как целостное и особое явление в русской художественной культуре XVIII века, когда сформировалось и достигло высокого расцвета это искусство.

С термином „миниатюра“ принято связывать небольшие произведения, выполненные как специальными красками на эмали и фарфоре, так и написанные акварелью и гуашью на тонкой костяной пластинке, пергаменте, бумаге, а также маслом на картоне или металле. Из них наиболее распространенными были маленькие, удобно помещавшиеся в ладони портретные изображения на костяных пластинках. Как правило, они имели металлическое обрамление и прикрывались стеклом. Термин „миниатюра“ гораздо старше самого искусства. Его происхождение связывают с латинским словом „*minium*“ (минимум) – так называлась красная краска, которой писались заглавные буквы манускриптов. Обозначение краски распространилось и на сами изображения, которые стали называться миниатюрами. Впоследствии благодаря созвучию со словом „*minus*“ (маленький) миниатюрами стали именовать тонко исполненные, небольшие по размерам изображения, прежде всего орнаменты и иллюстрации в рукописях. Название это закрепилось и за маленькими работами, которые уже носили самостоятельный характер.

Ряд исследователей считает, что термин произошел от французского слова „*mignard*“, то есть миловидный, нежный, жеманный. Достаточно убедительной представляется гипотеза о происхождении термина непосредственно от латинского слова „*minus*“, что переводится как малый, наименьший.

Портрет, разумеется, не единственный жанр в миниатюрной живописи. Занимая господствующее положение, он находится в контексте мифологических, аллегорических, исторических, бытовых и анималистических сюжетов, а также пейзажа. Однако в русской миниатюре XVIII века доля этих жанров очень невелика. Наиболее разветвленной структурой отличается миниатюра на эмали, что во многом объясняется активностью использования ею живописных и гравированных образцов. Выбирая прототипы, русский мастер, естественно, опирается не только на отечественное, но и на западноевропейское искусство, чья жанровая система отличается большим разнообразием.

Особую ветвь представляет собой связанная с церковными заказами миниатюра на евангельские и библейские сюжеты.

Миниатюра на кости, так называемая классическая, не обладала столь развитой жанровой структурой, как эмалевая, хотя портрет

тоже не исчерпывал ее возможностей. Достаточное распространение здесь имели изображения головок и аллегории. Во многом потребности русского заказчика в других, нежели портрет, жанрах удовлетворяли работы представителей россики и привозные произведения западноевропейских миниатюристов.

Преобладание в миниатюре портрета отражает не только преимущественную потребность в нем русского общества, но обусловлено природой и специфическими качествами этого искусства. По сравнению с другими жанрами миниатюры портрет обладал большей независимостью от образцов и в силу этого обеспечил себе статус самостоятельного явления художественной культуры.

Истоки портретной миниатюры многообразны и в каждой национальной школе имеют свои вариации. Ее возникновение принято относить к эпохе Возрождения, когда, собственно, и появляется жанр портрета в современном понимании. Портретная миниатюра долго „вызревала“ в недрах средневековой рукописи, где сложилась своя традиция изображения человека. Впоследствии под воздействием новых идеалов произошло вычленение в самостоятельное произведение маленького портретного изображения, которое пережило особый расцвет в Западной Европе в XVII – начале XIX века.

В России портретная миниатюра появилась на рубеже XVII и XVIII веков, в период петровских преобразований, как одно из явлений культуры Нового времени.

С этого момента русская миниатюра развивается по общим законам европейского искусства и, достигнув высочайшего расцвета в последней четверти XVIII – начале XIX века, прекращает свое полноценное существование в середине прошлого столетия с появлением дагеротипа.

Особое положение миниатюры обусловлено во многом двуединством ее природы. Являясь разновидностью изобразительного искусства, миниатюра представляет собой в то же время и художественно оформленную вещь. Таким образом, она существует одновременно в двух сферах: в ряду изображений и в контексте предметов малой величины, что отразилось и на характере ее бытования.

ГЛАВА I  
ПОРТРЕТНАЯ МИНИАТЮРА  
В РУССКОЙ ЖИЗНИ  
XVIII ВЕКА

**П**ортретная миниатюра многофункциональна. Каждая из сторон ее бытования имела свою хронологию и наиболее отчетливо проявлялась в тот или иной период развития. Это, однако, не исключало их параллельного существования и даже нерасчленимого слияния. Имея собственную логику развития, функции миниатюры были тесно связаны с общественной и частной жизнью человека XVIII столетия, а также с общими идейно-эстетическими основами искусства, его течениями и направлениями. При рассмотрении социальных функций миниатюры необходимо иметь в виду, что некоторые из них полностью совпадали с функциями станкового портрета – с одной стороны, и небольшой эстетически оформленной вещи – с другой, что обусловлено отмеченным двуединством природы этого искусства.

В начале XVIII века основной целью новой светской культуры была пропаганда сильной государственной власти и исходящих от нее реформ, направленных на увеличение экономического потенциала страны, утверждение ее политического авторитета. Наряду с фейерверками, театральными представлениями, „триумфами“ на



воде и суше, наряду с распространением гравюры (во всем этом был достаточно ощутим живой отклик на события современности) свою роль играла и миниатюра. Важным условием поощрения и развития разных искусств служило осознание их полезности. Иначе говоря, задачи миниатюры, как и других художественных начинаний, освящались целями и основными направлениями политики Петра I. Подобную функцию условно можно назвать „агитационной“. Соответствующий характер имел и состав моделей. Первые миниатюрные портреты на эмали изображали Петра I, его семью и близкое окружение. Явно демонстративный характер носило запечатление как в большом станковом портрете, так и в миниатюрном варианте Екатерины I. Необходимо было убедить общественное мнение в праве особы далеко „не высокого“ и даже „темного“ происхождения находиться на одной ступени с императором. Зачастую портреты Петра и Екатерины были парными. Для миниатюр этого плана весьма характерны произведения Г. Мусикийского, одного из родоначальников русской портретной живописи на эмали. Им же были исполнены двойное изображение царской четы, освященной „аллегорией сердечного союза“, а также групповые портреты членов семьи Петра I. С особой отчетливостью возможности выполнения искусством миниатюры задач прославления идей абсолютизма видны в „Конклюзии на престолонаследие“ (1717, ГЭ) – работе, обладающей ясно выраженной политической актуальностью.

Ставившиеся превыше всего в петровское время идеи государственности и служения отечеству, а также критерии оценки человека как полезной государственной личности сказались и на характере использования портретной миниатюры. Самой распространенной в эту насыщенную политическими событиями эпоху была функция награды, или знака отличия, что в достаточной степени сближало миниатюру с медалью и орденом. Украшенный бриллиантами портрет императора был аттестатом высшего признания деятельности, свидетельством доверия и расположения. В свою очередь „облагодетельствованные“ особы с гордостью демонстрировали этот портрет, о чем можно судить по ряду живописных портретов первой трети XVIII века, таких, как „А. П. Голицына“ А. Матвеева, „М. Я. Строганова“ и „Г. Д. Строганов“ Р. Н. Никитина (?), „П. А. Толстой“ И.-Г. Таннауэра (?), „В. И. Геннин“ и „Л. Альбрехт“ неизвестных масте-

ров. В этом видится большая престижная ценность жалованных портретов, характерная для абсолютистского государства. Близкий царю избранный круг наиболее надежных вельмож (его политическая опора) был благодаря этому как бы отмечен и возвеличен. Порой жалование сопровождалось соответствующей надписью. Например, на эмалевом портрете Петра I, жалованном в 1714 году „именитому человеку“, купцу и владельцу соляных промыслов Г. Д. Строганову, который принимал участие в финансировании русского флота, значилось: „Великий Государь царь и великий князь Петр Алексеевич монарх России жаловал сей своею государскою персоною . . .“<sup>29</sup>.

Жалованными портретами Петр наделял и своих детей, что также было рассчитано на соответствующую реакцию общественного мнения. Например, очевидец пишет: „Перед отъездом Государь навещил сына царевича-наследника, произвел его в сержанты, подарил ему свой портрет, украшенный бриллиантами, и выказал ему при этом случае большую нежность“ (1717)<sup>30</sup>. Изображенная Л. Каравакком маленькая дочь Петра I Елизавета (вторая половина 1710-х гг.) демонстративно держит в руке жалованный миниатюрный портрет Петра I, показывая его зрителям.

Получившие распространение в России почти одновременно орден и жалованный портрет обладают рядом общих черт, что объясняется во многом характером их взаимоотношений на ранних этапах существования. Они появились в Западной Европе в XV–XVII веках в определенной последовательности. Именно чеканный и эмалевый жалованный портрет монарха повлиял на формирование обособленного от костюма орденского знака, ранее слитого с ним в единое целое и обозначающего принадлежность тому или иному рыцарскому ордену<sup>31</sup>. Таким образом, жалованный портрет оказывается генетически связанным с орденом и первичным по отношению к нему. Как и орден, убранный драгоценностями, миниатюрный портрет императора мог стать „участником“ внешнеполитической акции, будучи поднесенным иностранному послу или государю другой страны. Например, в 1717 году Петр I подарил регенту Франции герцогу Орлеанскому табакерку со своим эмалевым портретом, исполненным известным английским миниатюристом, шведом по происхождению, Ш. Буатом<sup>32</sup>. Такими же украшенными бриллиантами миниатюрными портретами были одарены и приближенные герцога<sup>33</sup>. Уходя-



1 А. Матвеев.  
Портрет А. П. Голицыной.  
1728

ций в глубокую древность ритуал дипломатических подарков в подобных случаях носил особый политический оттенок. Для Петра это было не только самоутверждением, но и утверждением престижа России среди европейских держав. Однако жалованный портрет имел и существенные отличия от ордена, который вручался с меньшей степенью доверительности и предоставлялся скорее от лица государства, чем от государя.

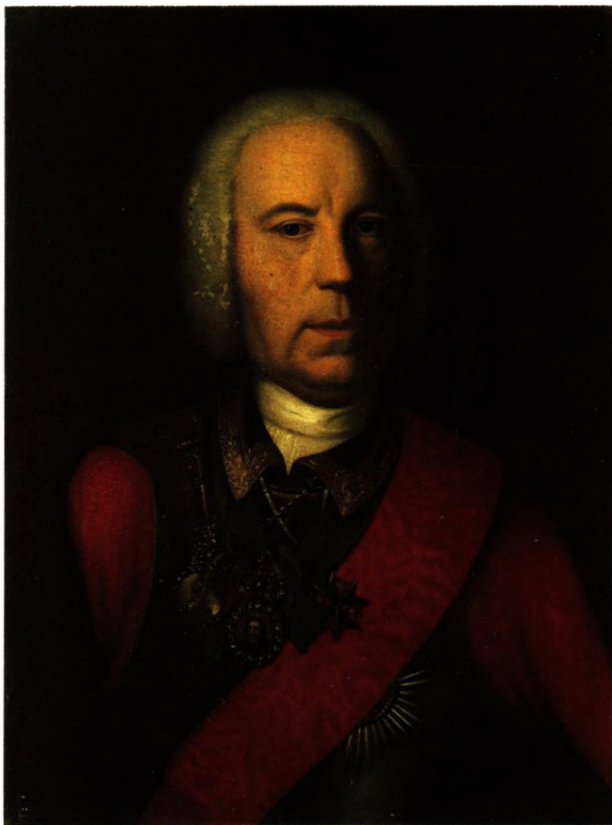


2 Р. Н. Никитин (?).  
Портрет Г. Д. Строганова

Наградная функция была не единственной, и из дошедших до нашего времени портретов Петра I жалованными наверняка были те, что сохранили соответствующее обрамление. Таковы, например, миниатюры, хранящиеся в Алмазном фонде СССР, Государственной Оружейной палате и Государственном Историческом музее. Драгоценный антураж, своего рода ореол славы, придавал миниатюре-подарку большую весомость. Но поскольку достаточно



3 Наградной знак  
с финифтяным портретом Петра I



4 Неизвестный художник.  
Портрет В. И. Геннина

широкое распространение практики жалования не вызывает сомнения, любой сохранившийся миниатюрный портрет императора, даже если он не обладает богато украшенной рамкой, в принципе мог выступать в этом качестве.

Для каждого социального уровня „прилична“ своя награда – это хорошо сознавали в Петровскую эпоху, породившую множество регламентов, в том числе Табель о рангах. Оформленный в виде свет-

ского ордена, „усыпанный“ бриллиантами, портрет императора выглядел бы непозволительно вызывающим на одежде духовного лица. Поэтому он в виде дробницы вставляется в панагию – непременную принадлежность высокопоставленных священников. Как правило, с лицевой стороны панагии размещается живописная эмаль на евангельский сюжет. Таким образом миниатюрный портрет попадает в контекст, соответствующий церковным требованиям.

Миниатюрные портреты Екатерины I также служили наградным знаком и имели свою сферу применения. В Государственном Историческом музее хранится серебряная жалованная панагия с портретом Екатерины I работы современника Г. С. Мусикийского А. Г. Овсова, которую, как предполагают, императрица подарила Феофану Прокоповичу<sup>34</sup>.

Известно, что в абсолютистском государстве поступки государя – пример для подражания подданным, особенно тем, которые наиболее близко к нему стоят на социальной лестнице. Недаром миниатюрист Г. С. Мусикийский получает заказ на одиннадцать финифтяных портретов А. Д. Меншикова<sup>35</sup>. В жизни они, видимо, играли ту же роль, что и портреты Петра, только, соответственно, на ином уровне.

В середине и во второй половине XVIII века наградная роль миниатюры неизменно проявляется в демонстрации высших придворных почестей, свидетельствуя о достаточно развитой иерархии чинов. Украшенный драгоценностями миниатюрный портрет императрицы стал, например, необходимым атрибутом костюма статс-дамы. Причиной этого постоянства и достаточной однозначности, по-видимому, являются уже более разветвленная система и определенный статус орденских знаков и медалей, перенявших некоторые стороны жалованного портрета петровского времени.

Разумеется, моделями такого рода миниатюр по-прежнему служили коронованные особы, что весьма показательно для монархического государства и составляет своеобразную типологическую параллель медали и чеканной монете. В самой природе наградной функции заложено стремление к идеализации модели и закреплению за определенной личностью тех черт, которые стали иконографическими. Апробированные образцы, по которым делались миниатюры, абсолютизировались и становились своего рода мерилем



5 Г. С. Музикийский (?).  
Портрет А. Д. Меншикова.  
Около 1710 г.



качества. Следить же за качеством исполнения императорских портретов, в том числе и миниатюрных, было делом государственной политики. В одном из указов петровского времени говорится: „Писать императорские живописные персоны искусно освидетельствованым в добром мастерстве живописцам, со всякой опасностью и прилежным тщанием, а не искусно писанные невеждами отбирать в Синод“<sup>36</sup>. Такое ревностное отношение к „правильности“ изображения на императорском, в том числе и жалованном, портрете не случайно. Будучи частью значимого предмета, оно само становилось значимым, приобретало свойства, которые лежали за пределами изобразительной экспрессии и могли с большей или меньшей полнотой „прочитываться“ только с учетом функции награды.

Наибольший общественный вес русская портретная миниатюра, используемая как награда, приобретает в середине XVIII века, становясь своего рода показателем социального превосходства, избранности внутри дворянского сословия. Будучи отличительным знаком на костюме статс-дамы, миниатюра участвует в торжественном придворном церемониале и, несмотря на маленькие размеры, обретает своеобразную репрезентативность. Недаром с такой всепоглощающей сановитой важностью демонстрируют приколотые на груди жалованные портреты статс-дамы А. М. Измайлова и М. А. Румянцева, запечатленные А. П. Антроповым, соответственно, в 1759 и 1764 годах. Да и сам художник относится к изображению жалованных портретов с большим вниманием и тщательностью, разворачивая их фронтально на зрителя и выписывая каждую деталь.

В XVIII столетии жалованная миниатюра включается в целую систему награждения драгоценными вещами. Намечается даже определенная иерархия жалования. Помимо миниатюрного портрета в соответствующем обрамлении на верхних ступенях иерархической лестницы жалования располагалась „жалованная табакерка с портретом венценосца“, которая, как утверждает современный исследователь, „расценивалась выше ордена“, затем шла табакерка с шифром дарителя, с камнями и без оных, часы и перстни<sup>37</sup>. Дифференцированный подход к системе жалования предопределил и заказы царского двора на соответствующие виды ювелирных изделий. Известно, что такого рода вещи хранились в Зимнем дворце, в комнате рядом с тронным залом, где находились большая и малая ко-



6 Панагия.  
1725



7 Панагия. Обратная сторона.  
Финифтяный портрет Екатерины I  
работы А. Г. Овсова.  
1725



8 Г.-Х. Гроот.  
Портрет В. А. Шереметевой.  
1746

рона, скипетр и держава. Здесь размещались также специальные шкафы, где, по словам И. Георги, „лежит множество украшений алмазных и иных драгоценных камней; в других же великое число орденов, портретов (Екатерины II), табакерок, часов и цепочек, готовальной, перстней, бантов, золотых шпажных эфесов и других драгоценных вещей; из сего выбирает Монархиня что ей угодно на раздаваемые ею подарки“<sup>38</sup>.



9 Г.-Х. Гроот.  
Портрет В. А. Шереметевой.  
Фрагмент

Во второй половине XVIII века практика жалования попадает в более сложный контекст функций миниатюры. Русская культура этого периода развивается в условиях распространения идей Просвещения и преобладания в пластических искусствах принципов классицизма. Высокие гражданские идеалы сосуществуют с культом частного. Происходит постепенная эмансипация внутреннего мира человека, его индивидуальности. Интерес к душевным качествам личности предопределяет расцвет камерных жанров в живописи и поэзии, в особенности интимного портрета и любовной лирики. Тяга к искусству становится достоянием все более широких кругов. В ряду домашних занятий появляется увлечение самыми разнообразными искусствами. Ощутима тенденция к большей эстетизации быта и „художественному обыгрыванию“ всех его сторон. Более определенное место отводится миниатюрному портрету. Распространение не такой сложной, как эмаль, техники живописи акварелью и гуашью на тонкой костяной пластинке или пергаменте способствует ее количественному росту. Привлекательность маленького, тонко „сработанного“ изображения, к тому же изысканно обрамленного, определяет место миниатюры среди любимых предметов.

Вторая половина XVIII века – время развитого духовного общения. Эта черта культуры становится важной потребностью человека. Появляются литературно-художественные кружки (кружок Державина–Львова), различные общества („Дружеское ученое общество“, „Типографическая компания“), масонские ложи, в деятельность которых вкладывался большой этический смысл<sup>39</sup>. Возникает искусство диалога, определившее во многом расцвет эпистолярной культуры. В период своеобразного тяготения к „взаимослышимости“ миниатюра становится художественно оформленным средством коммуникации. В этом контексте показательна роль миниатюры как подарка. Традиция эта не нова и имела место в первой половине XVIII века. Однако сфера общения подразумевала тогда довольно узкий круг людей, а сам подарок носил либо характер агитационно-политический (как заявление о себе в правительственных кругах Западной Европы), либо наградной и означал признание заслуг. В России наиболее распространенным был подарок „сверху“.

Во второй половине века ситуация меняется. Вполне естественным считается взаимообмен миниатюрами-подарками между отно-



10 А. П. Антропов.  
Портрет А. М. Измайловой.  
1759

сительно равными по своим социальным ролям людьми. Сам подарок, имея более интимный характер, предназначается для родственников, друзей, любимых. В этом смысле показательно хранящееся в собрании Государственного Исторического музея мужское серебряное кольцо. Щиток кольца украшен написанным на эмали погрудным портретом молодой женщины. На фоне вокруг головы – надпись: „Кого люблю того и дарствую Арина Степановна“<sup>40</sup>. Адрес

подарка недвусмыслен – перстень предназначается для любимого человека, очевидно жениха или мужа. „Духовный вес“ такого предмета чрезвычайно высок. Подобное свидетельство привязанности рассчитано на ассоциации, воспоминания об адресате. Между тем подарок предполагает и определенный общественный резонанс (разумеется, в рамках узкого круга друзей и знакомых): ведь кольцо с миниатюрой носят у всех на виду. Общество получает деликатную информацию об избраннице, а само изображение и надпись благодаря очень малым размерам можно разглядеть только вблизи.

Кольцо и портрет, чаще всего миниатюрный, существующие раздельно или соединенные в едином предмете, как в случае с подарком Арины Степановны, в конце XVIII века были неотъемлемой частью предсвадебного ритуала. В. Г. Орлов пишет будущему зятю Н. П. Панину за несколько месяцев до его свадьбы с С. В. Орловой: „Родители посылают к милому сыну: я – колечко, а матушка – портрет; желают от всего сердца, чтобы сии безделицы были тебе приятны. Сонюшка (невеста.–А. К.) просит сказать, что она очень желает иметь подобное кольцо и портрет ваш“ (письмо от 15 (?) сентября 1789 г.)<sup>41</sup>.

Интимными подарками были и многочисленные медальоны с крышечками, где мог храниться локон того, кто изображен. Их постоянно носили с собой как самые дорогие и близкие сердцу предметы. Например, А. А. Куракина пишет своему племяннику А. Б. Куракину: „Получила я от вас перстень . . . и сердечко с вашими волосами, за что сердечно вам благодарствую. Верьте, что не иначе все это принимаю, как за особливые знаки вашей ко мне совершенной любви, в которой никогда я не сомневалась, и чрез свою к вам искреннюю дружбу стараюсь всегда вам доказать, какой вы от меня оборот имеете, в знак чего обе эти вещи всегда на себе имею“ (письмо от 14 июня 1770 г.)<sup>42</sup>.

Появилась даже своеобразная мода иметь при себе портрет „почитаемого“ лица. Об этом, например, пишет Г. Р. Державин:

*Под древом, при заре вечерней,  
Задумчиво любовь сидит,  
От цитры ветерок весенней  
Ее повсюду голос мчит;  
Перлова грудь ее вздыхает,  
Геройский образ оживляет.*





11 Серебряное кольцо с эмалевым портретом молодой женщины (Арины Степановны). Вторая половина XVIII века (?)

В „Объяснении“ поэт уточняет: „Многие почитавшие кн. Потемкина женщины носили в медальонах его портреты на грудных цепочках; то вздохами движа, его, казалось, оживляли“<sup>43</sup>.

При „оживлении“ портрет наделялся свойствами изображенного, превращаясь в живописного двойника конкретной личности. Миниатюра обогащалась ассоциациями зрителя, одухотворялась им, была своего рода поводом к размышлениям о модели. Рождалась ситуация, очень характерная для сентиментализма: оставаясь наедине, можно было предаваться чувствам, вслушиваться в себя и одновременно иметь собеседника, вернее „сочувственника“, в виде миниатюрного портрета. Перенесение свойств реального человека на его портрет создавало своего рода „эффект присутствия“. Изображенный на миниатюре мог всегда „находиться“ рядом. Старались не расставаться портретом и во время путешествий и переез-

дов, зачастую отправляли его вместе с письмом. Так, А. И. Куракина пишет своему внуку А. Б. Куракину: „Считая уже вас в дороге, на память мою, по вашему желанию, посылаю вам свой портрет. Кажется, довольно похож. Прости, друг мой, что не обделан: поспешила к вам послать“ (письмо от 31 мая 1770 г.)<sup>44</sup>. Очень точно написал об этом Н. Врангель: „Все показалось прекрасным, интересным и занимательным иметь дедушек, бабушек, братьев, сестер и любимых всех вместе на пространстве нескольких вершков. Спрятать в карман, в табакерку, вделать в кольцо, в ожерелье, или держать взаперти в шкатулке тех, кто дорог. Ехать на бал, на войну, в далекую дорогу, быть у себя и в гостях – всегда и везде со своими близкими. И если вздумается, то всегда можно вынуть, посмотреть и увидеть любимое“<sup>45</sup>.

Миниатюра воспринималась сквозь призму чувств, испытываемых к прототипу, и порой настолько заменяла объект привязанности, что грань между изображением и реальным лицом почти стиралась.

Подобное отношение к миниатюре показано Л. Н. Толстым в романе „Война и мир“ в сцене получения родными долгожданного письма от Николая Ростова. В порыве радости графиня целует то письмо, то табакерку с миниатюрным портретом сына. О том же свидетельствует отрывок из письма П. В. Завадовского своему другу С. Р. Воронцову: „Знай, что когда к осени не возвратишься, я съем твой портрет, который теперь непрестанно целую вместо тебя“ (письмо от 16 марта 1777 г.)<sup>46</sup>.

Таким образом миниатюра становится объектом своеобразной „магии оживления“. Между ней и зрителем завязываются отношения определенного ритуала, некой совершаемой на бытовом уровне сакральной акции. В этих условиях медальон с миниатюрой, хранящий локон, играет роль своеобразного реликвария, превращаясь вместе с содержимым в объект поклонения. Подобное включение произведения Нового времени в магический ритуал, несомненно, носило светский характер и связано с общей для дворянского быта XVIII столетия тенденцией. Открывались возможности создания целого ряда интимных „святынь“, подобных платочку бабушки или перчаткам любимой девушки, которые были своеобразными фетишами. Ситуация ритуала способствовала одухотворению предмет-



12 В. Л. Боровиковский.  
Неизвестная с медальоном.  
Первая половина 1790-х гг.

ного мира и отдельных изображений в канонизированных общезначимых, а потому многим понятных формах. С другой стороны, оттачивались определенные способы выражения чувств и мыслей посредством предмета.

Статус семейной, дружеской или государственной „святыни“ превращал миниатюру в могущественную вещь, способную вызвать глубокие душевные порывы. Недаром в известном стихотворении М. Ю. Лермонтова отношение к миниатюрному портрету вызывает ассоциации с поклонением в языческом храме:

*Расстались мы, но твой портрет  
Я на груди своей храню:  
Как бледный призрак лучших лет,  
Он душу радует мою.  
И новым преданный страстям,  
Я разлюбить его не мог:  
Так храм оставленный – всё храм,  
Кумир поверженный – всё бог!*

Доступный миниатюре „эффект присутствия“ позволяет ей демонстрировать общность людей, главным образом дружескую или семейную. Ведь каждый из членов этой общности может, не находясь в данный момент в кругу семьи или друзей, быть с ними мысленно.

Перебирая миниатюрные портреты и рассматривая знакомые черты, зритель смягчает горечь разлуки. Ф. В. Каржавин, для которого И. А. Ерменев выполнил несколько миниатюр, писал своей жене: „Когда я вижу тебя изображенной на слоновой кости, то мне кажется, что я вижу саму тебя, тебя слышу, с тобой говорю; если Ерменев и причинил мне много неприятностей, то по крайней мере я обязан ему самым большим моим удовольствием – твоим присутствием“ (письмо от 7 сентября 1788 г.)<sup>47</sup>.

На портретах конца XVIII – начала XIX века и особенно на портретах работы В. Л. Боровиковского девушки и женщины часто показаны с медальонами на груди или в руке, что составляет своего рода аналогию группового или двойного портрета. При этом медальон обычно демонстративно обращен к зрителю, который видит сразу два изображения, расположенные в разных пространственных и масштабных зонах, но связанных между собой духовно. Иначе говоря, автор показывает, как правило, супружескую пару через от-



13 В. Л. Боровиковский.  
Портрет А. И. Безбородко с дочерьми.  
1803

ношение одного человека к другому, то есть наглядно запечатлевает процесс „одухотворения“ миниатюрного портрета. То же можно сказать о портрете А. И. Безбородко с дочерьми (1803) В. Боровиковского, где отсутствующего сына заменяет миниатюра. Подобную роль „двойника“ играли так называемые портреты в портрете („Автопортрет“ Ж.-Л. Де Велли, „А. П. Антропов с сыном перед портретом жены“ П. С. Дрождина), а также скульптурные бюсты,



14 П. С. Дроздин.  
Портрет художника А. П. Антропова с сыном  
перед портретом жены. 1776

изображенные рядом с моделями, что было особенно распространено на рубеже XVIII–XIX веков. Примерами могут служить „Портрет В. В. Капниста“ работы Боровиковского (начало 1790-х гг.), его же „Портрет Л. И. Кушелевой с детьми“ (середина 1800-х гг.), „Портрет М. В. Кочубей“, написанный Л.-Э. Виже-Лебрен (1790-е гг.), „Портрет П. И. Ковалевой-Жемчуговой (в полосатом халате)“, выполненный Н. И. Аргуновым (1803), и ряд других произведений.

Обмен портретами, в том числе миниатюрными, между друзьями, родственниками, возлюбленными был признаком взаимного расположения, возврат портрета указывал на охлаждение чувств. Эта характерная для XVIII века функция небольшого, главным образом миниатюрного, портрета наглядно отражена в „Исповеди“ Ж.-Ж. Руссо: „За этот промежуток произошел мой разрыв с г-жой д'Эпине; я вернул ее портрет; и так как уже не могло быть речи о том, чтобы дать ей свой, я повесил его у себя в комнате . . .“ Когда же свой портрет Руссо передает дружески расположенному к нему герцогу Люксембургскому, то предполагается и ответный шаг: „Маршал и его супруга поняли, что я был бы очень рад получить их портреты. Они заказали миниатюры очень хорошему художнику, отдали вправить их в бонбоньерку из горного хрусталя с золотой оправой и подарили мне ее так любезно, что привели меня в восторг“<sup>48</sup>. Причем портрет герцога был помещен на верхней стороне крышки, а герцогини – на внутренней, что дало Руссо повод для размышлений о степени его личной привязанности к каждому из дарителей.

В России миниатюры „жили“ по тем же законам, что и в Западной Европе. Хранящийся в Третьяковской галерее выполненный В. Боровиковским миниатюрный портрет Г. Р. Державина был в свое время преподнесен поэтом Д. А. Дьяковой, которая вскоре стала его женой<sup>49</sup>.

О роли миниатюрных портретов в качестве подарка родственникам свидетельствует одно из частных писем 1787 года. Соскучившаяся И. М. Юсупова просит своего сына Н. Б. Юсупова, который в это время находился в Турине: „ . . . прислать ко мне в табакерке свой портрет с . . . орденами, которова я охотно ожидать буду . . .“ Княгиня настаивает на том, чтобы портрет был похож, это для нее очень важно. Недаром она сокрушенно пишет: „ . . . а я хоша ваш портрет и написала с орденами, толко все кажется, что на вас несходен . . .“<sup>50</sup>. Ведь для того чтобы мысленно наделить миниатюру свойствами модели, одухотворить ее, желательно достичь максимального соответствия облику портретируемого. Здесь сказывается одна из важных „прагматических установок“ портрета вообще – глубокая заинтересованность в сходстве<sup>51</sup>. Это прочитывается и в запросах заказчика, например, в одном из писем 1774 года А. И. Кура-

кина заявляет, что в портрете она сходство предпочитает мастерству<sup>52</sup>. Так раскрывается еще одна сторона миниатюры как средства общения, говоря современным языком, ее информативность.

Задачи информации требуют точной передачи возраста, внешнего вида, социального положения, иными словами, тех функций, которые позже перешли к дагеротипу, а затем к фотографии. И совсем недаром в приведенном выше фрагменте письма И. М. Юсупова просит портрет „с орденами“. Сведения об изображении должны быть по возможности полными. Особенно важной эта сторона миниатюры становится при предъявлении портрета в заочном знакомстве, чаще всего в случаях сватовства – традиции столь же давней, как и сам портрет. В силу своих небольших размеров миниатюра была очень удобна для подобной акции. Так, в Россию великому князю Павлу Петровичу Фридрихом II, который выступал в роли свата, был послан написанный швейцарским миниатюристом Ф. Виолье портрет принцессы Доротеи, будущей Марии Федоровны<sup>53</sup>.

Посланный портрет мог содержать информацию о третьем лице. Драматург Д. И. Фонвизин пишет из Парижа своему российскому адресату: „Сколь ни много торжеств имел г. Волтер в течение века своего, но вчерашний день был, без сомнения, наилучший в его жизни, которая, однако, скоро пресечется, ибо сколь он теперь благообразен . . . увидеть изволите по приложенному здесь его портрету, *весьма на него похожему* (курсив мой. – А. К.)“<sup>54</sup>. Небольшое по размеру рисованное, живописное или гравированное изображение в подобных случаях служит документальным подтверждением, своего рода иллюстрацией к письменному тексту, является авторитетом в передаче сведений о внешнем виде человека.

Совсем не случайно миниатюра часто упоминается рядом с письмом. Между ними есть совершенно определенные родственные связи. Транспортабельность, компактность миниатюры делают ее более удобной для пересылки, чем большой портрет. К тому же заложенная в миниатюре способность быть побудителем духовных движений содействовала передаче на расстоянии не только сведений, но и эмоций. Это делает ее причастной к эпистолярной культуре. Поэт-сентименталист XVIII века М. Н. Муравьев признается





15 В. Л. Боровиковский.  
Портрет Г. Р. Державина.  
Около 1795 г.

любимой сестре в одном из многочисленных к ней писем: „Ваше письмо, так я нынче должен назвать полторы страницы, которые вы ко мне писали, наполнили меня тем чувством, которое его писало“ (письмо от 21 августа 1777 г.)<sup>55</sup>.

С письмом сближает миниатюру предназначенность данному человеку, ее принципиальная достоверность. Как и письмо, она имеет точный „обратный адрес“. Подобно дорогому посланию, ее можно было хранить в шкатулке и время от времени „перечитывать“. Однако интимная ее природа не означала полной изолированности от зрителей. Демонстрация интимности была даже в какой-то степени знаменем эпохи. Именно во второй половине XVIII века в литературе формируется жанр поэтического послания с красноречивыми названиями: „К другу“, „Эпистола . . .“, „Послание к\*\*\*\*“ и т. д. Пользовался большой популярностью роман в письмах, даже мемуары публиковались порой в виде писем.

Выступая как средство общения между людьми, миниатюра могла связывать не только современников, но и людей различных поколений. Таким образом ее коммуникативность обуславливает и ее мемориальные свойства. Среди семейных реликвий портрет предка занимал не последнее место, особенно если этот предок был знаменитостью. Подобная черта миниатюры делала ее частью портретной галереи рода, где каждое изображение „вписывалось“ в наглядный контекст генеалогического древа. Могли создаваться и своеобразные миниатюрные семейные галереи. Несколько миниатюр помещалось порой в специальный футляр, монтировалось на один предмет. Примером может служить круглая золотая „орловская табакерка“ со вставленными в нее миниатюрными портретами братьев Орловых<sup>56</sup>. Однако в силу своей специфики эти „минигалереи“ не могли претендовать на демонстрацию общественной значимости рода в той степени, как станковые портреты, и предполагали лишь камерное общение с изображенными представителями фамилии одного или нескольких лиц. При восприятии фамильного собрания миниатюр так же, как при рассматривании семейных альбомов, огромную роль играли устные предания, воспоминания не только о самом изображенном, но также о происхождении и судьбе миниатюры. Передавая особенности быта английских состоятельных кругов начала XX века, показывая неизбежность старых традиций, Д. Голсуорси



16 В. Л. Боровиковский.  
Портрет Е. А. Долгорукой.  
1798

подчеркивает: „В табакерке можно ценить не столько эмаль, бриллианты или эпоху, как то, что она принадлежала вашему отцу“ („Сага о Форсайтах“). О такой принадлежности говорили устные и письменные свидетельства. Некоторые старые миниатюры хранят памятные надписи и до нашего времени. Например, на оборотной стороне миниатюрного портрета П. В. Завадовского кисти Ф. Г. Слезенцова (не ранее 1797, ГРМ) можно прочесть: „Сей портрет дарю

в знак памяти Евграфу Дмитриевичу г-ну Тюрину. [. . .] Слезенцов<sup>57</sup>. Без подобных дополнительных комментариев знакомство с „минигалереей“, включающей в себя и памятные подарки, так или иначе имеющие отношение к семье, значительно обедняется.

Мемориальные потенции миниатюры вводили ее в традицию памятной вещи. В этих предметах, как правило, создается своеобразное мемориальное пространство – место надписи или изображения. Такой зоной обладают книга (место экслибриса), оборотная сторона небольшого портрета или миниатюры, медальон, изображенный на фарфоровом предмете (куда зачастую вписывается шифр владельца), и, конечно же, медальон в табакерке. Лицевую часть крышки помимо портрета или мифологической сценки могли занимать монограмма, памятная медаль, изображение важного исторического события или поставленного в честь него памятника. При этом свойства мемориальности могли распространиться и на содержимое табакерки, о чем свидетельствует письмо Екатерины II к Орлову-Чесменскому от 19 июля 1775 года: „. . . посылаю вам табакерку. Вся цена ее состоит в изображении того памятника, который славу вашу и знаменитыя отечеству заслуги ваши свидетельствует . . . Я бы в табакерку насыпала табак, растущий в моем саду, и иного ныне не нюхаю, но опасалась что дорогою засохнет“<sup>58</sup>.

Еще одна функция миниатюры, на которой необходимо остановиться, касается не всего явления в целом, а той его довольно значительной части, которая создавалась любителями. Довольно простая техника и небольшие размеры делали миниатюру вполне доступной непрофессионалам. Ее создание входило в круг домашних занятий искусствами наряду с рукоделием, музицированием, пением, любительскими спектаклями. Родственным явлением во второй половине века были альбомы со стихами, надписями и рисунками, соединявшие в себе литературные и изобразительные упражнения. Домашнее творчество составляло разновидность „кабинетных занятий“ – красивого, культурного, сопряженного порой с подлинным художественным вдохновением досуга.

Среди художников-любителей конца XVIII – начала XIX века многие писали портретные миниатюры. Наиболее известны имена императрицы Марии Федоровны, А. А. Вяземской (герцогини Каприолла), Е. Б. Куракиной, К. де Местра, П. Н. Ахвердовой<sup>59</sup>.



17 И.-П.-В. Кампана.  
Женский портрет.  
1783

За созданием миниатюрного портрета изображена Боровиковским Л. И. Кушелева („Портрет Л. И. Кушелевой с детьми“, сер. 1800-х гг.).

Любительские миниатюры второй половины XVIII века не имели наградной функции и чаще всего не фигурировали в общественном обиходе. Их роль теплее и проще. Как правило, это подарок друзьям и близким. Радость создания произведения искусства своими руками и желание доставить удовольствие окружающим, подарив им свое рукоделие – вещь, в которую вложена душа и труд, наделяют изображение свойствами сувенира. В этом видится еще один аспект одухотворения миниатюры, в данном случае ее автором.

Миниатюра могла выполняться и „для себя“. Воспроизведение знакомых черт сопровождалось воспоминаниями, мыслями о близком человеке. О такой попытке написать миниатюрный портрет сына свидетельствует уже приведенный отрывок из письма И. М. Юсуповой, которая, конечно, не была профессиональным художником.

Помимо простоты изготовления миниатюра привлекала любителей своей камерностью, а также не в последнюю очередь снисходительным отношением к этому искусству общественного эстетического суда. Дилетантов поощряла предназначенность миниатюры для небольшой, как правило, благосклонной и дружеской аудитории. В этой сфере ее ценили прежде всего по законам рукоделия, как произведение близких и любимых людей.

Вещь, сделанная своими руками и оставшаяся в кругу семьи, занимала, как правило, почетное место в окружающей предметной среде, выступая показателем мастерства владельца, его вкусов и способностей. Отсутствие в любительской миниатюре посредника в лице профессионального художника придавало ей особый, сокровенный смысл.

Выполняя любую из описанных функций, миниатюрный портрет неизменно выступает в роли декоративного предмета, в буквальном смысле слова украшая своим присутствием жизнь, тонко приравниваясь к ней.

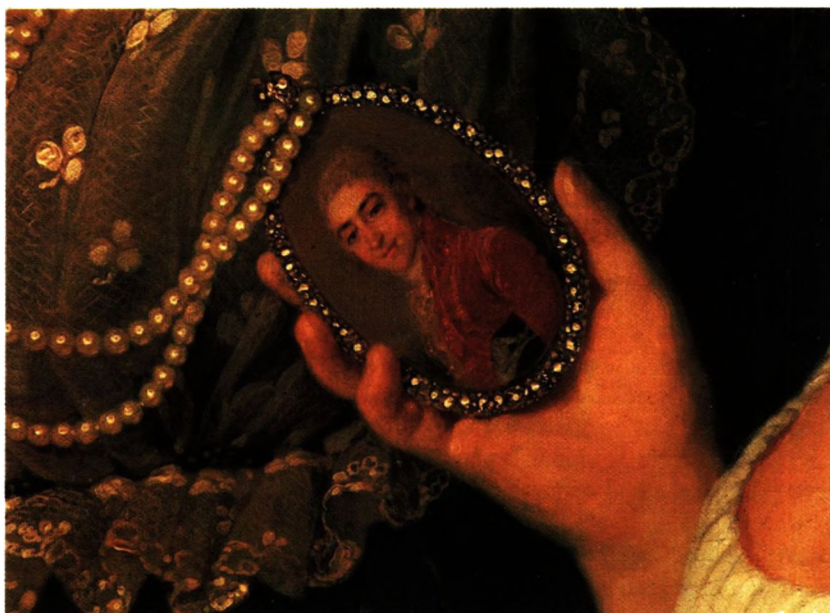
О той роли, которую миниатюра играет в предметном окружении, можно говорить, имея в виду, конечно, высокоэстетизированный быт, созданный дворянской культурой второй половины века.

Наиболее ярко и демонстративно миниатюра проявляет себя в жизни придворных кругов и верхушки дворянства. В драгоценном обрамлении камней и золота она звучит в унисон с бархатом мужских камзолов, орденами, переливами муаровых лент, с тонкими упругими шелками дамских платьев, придавая костюму оттенок значительности и нарядной велеречивости. В парадном интерьере, блистающем позолотой, цветными пятнами занавесей и gobеленов, в сиянии многочисленных свечей, миниатюра выступает как элемент драгоценного антуража вместе с камнями, табакерками, перстнями и часами.

Не имея материальных достоинств золотого изделия или драгоценного камня, классическая миниатюра в некотором смысле может им уподобляться. Этому способствовала и фольга, которая часто подкладывалась под костяную пластинку миниатюры для усиления декоративного эффекта. Эстетическая изощренность являлась плодом изобретательного разума и при этом получала собственную ценность.

В зависимости от конкретной обстановки, человеческого окружения и других причин миниатюрный портрет воспринимался по-разному. Его можно было носить и откровенно демонстрировать, как орденский знак, или, напротив, скрывать от посторонних глаз, как предмет сугубо интимный. Таким образом декоративная функция миниатюры, обусловленная ее двуединой природой, весьма многогранна и варьируется в следующих пределах – от суммарно воспринимаемого в пестрой праздничной толпе цветного пятна на костюме до притягательной детали, доступной (в прямом и переносном смысле этого слова) ближним.

Совокупное рассмотрение особенностей бытования миниатюры в России XVIII века наводит на мысль о специфическом прагматизме, целесообразности миниатюры в общественной жизни, которая немислима в это время без наград, памятных подарков, писем, украшений, альбомов и всего того, что Н. Врангель называл „безделушками“ и „забавами“. Это качество отличает ее от произведений „большого“ станкового искусства, которое при определенном сходстве функций обладает большей „незаинтересованностью“ в подобного рода полезности и, наоборот, сближает с предметами малой величины, непосредственно окружающими человека.



18 В. Л. Боровиковский.  
Портрет А. И. Безбородко с дочерью.  
Фрагмент

Обладея небольшими размерами, миниатюра, в том числе и портретная, органически вписывается в эстетически оформленный предметный мир малых форм. Она удобна для украшения табакерок, бонбоньерок, портмоне, портсигаров. В ансамбле костюма находит место среди драгоценных украшений, часов, вееров, орденов, коробочек для мушек; на туалетном столике ее окружают пудреницы, разнообразные шкатулки, флаконы, табакерки; в пределах кабинета она попадает в контекст личных печатей, статуэток, пресспапье, настольных часов, письменных приборов; на стене висит рядом с гравюрами, небольшими фарфоровыми рельефами и малоформатными живописными произведениями.

Значение мира малых величин для культуры XVIII века очень велико. Один из наиболее ярких выражений образа жизни дворянского общества, он, разумеется, зависел от господствующих в данный пе-





риод этических норм, стиля поведения, эстетических установок. В единый ансамбль, как правило, входили как практически полезные (чернильный прибор, часы), так и духовно необходимые (кольцо, силуэт) предметы; иногда и то и другое сочеталось в одной вещи (дарственная табакерка). Этот в большей или меньшей степени разветвленный микроансамбль предполагал чаще всего одного конкретного владельца с его индивидуальными вкусами и наклонностями. В разных вариантах он сопровождал человека дома, в обществе и даже в дороге. Дорожные несессеры представляли собой портативные туалетные, письменные и даже обеденные ансамбли с соответствующим набором миниатюрных предметов. К тому же в XVIII веке с собой брали помимо практически необходимых вещей множество привычных „безделиц“. Иными словами – этот „микромир“ являлся своеобразной предметной атмосферой человека, без которой не мыслилось ни его частное, ни общественное бытие.

Особенности мира малых форм в России XVIII века во многом проистекали из господства в общественной жизни светского начала, тяготения к комфорту и даже определенной предметной избыточности, несомненно, игравшей и престижную роль.

Язык этого мира достаточно связан и содержателен. Ансамбль малоформатных предметов, как и любой другой в интерьере, создает особую атмосферу. Окруженная играми бронзовых или фарфоровых амуров, миниатюра попадает в среду, заряженную чувственными наслаждениями, вместе с настольными руинами и сценками, украшающими часы, погружается в обстановку, пронизанную идеей бренности бытия и быстротечности времени, находясь среди вазароматниц и чернильных приборов, сделанных в виде античных или средневековых храмов, вживается в идеальное „музейное“ пространство, рожденное воспоминаниями о совершенстве искусства Греции и Рима, восточной экзотике и готической старине.

Специфика этого художественного „микромира“ обусловлена тем, что он рассчитан на восприятие с близкого расстояния, допускающего тщательное всматривание в изображение, любование моделью, тонкостью исполнения и драгоценной красотой обрамления. Можно сказать, что это мир „на расстоянии вытянутой руки“ – искусство, которое вызывает не только зрительное, но часто и осяза-









тельное удовольствие. Ведь миниатюра – портативное искусство, она буквально умещается в руке, ее круг или овал идеально вписывается в ладонь.

Свойство вещи миниатюре во многом придает обрамление. Обладая собственной ценностью, рамка поднимает престиж изображения, отводит миниатюре место среди дорогих предметов. Да и сама миниатюра мыслится достойной украшать созданные руками искусных мастеров табакерки, браслеты, панагии из серебра и золота. Впрочем, роль обрамления зависит не только от материала. Подобно раме картины и оправе драгоценного камня рамка сообщает миниатюре законченность, дает законное право на место среди других вещей малой величины. Созданное по правилам орнаментального искусства обрамление перекликается с тонкой работой по металлу, камню, дереву в письменных приборах, личных печатях, подсвечниках и т. д.

„Микромир“ окружающих человека вещей является своеобразной моделью большого мира. Идея маленьких подобий, очень популярная в XVIII веке, находит яркое выражение в архитектурных моделях, в разного рода макетах, кукольных домиках, получивших широкое распространение в Англии, наконец, находит воплощение в образе страны лилипутов у Дж. Свифта.

Создание „микромира“ происходит по своим законам и рождает собственную художественную традицию. В этом проявляется стремление познать действительность путем ее эстетического освоения в разных масштабных зонах, ощущается игровой момент странствия в область иных измерений, которое кажется не менее занимательным, чем кругосветное путешествие. В условиях господства „говорящих“ и значимых предметов человека неизменно окружают отражения „больших“, настоящих вещей, закономерностей и устройства „большого мира“. Здесь есть что-то от мира игрушек, моделирующих, правда, для своих воспитательно-игровых и ознакомительных целей полномасштабную действительность. Находящийся в центре микромира человек был властелином и устраивал его в соответствии с собственной волей, интересами и вкусами. Причем в отличие от интерьера в целом здесь предполагалась бóльшая свобода подбора предметов и, соответственно, их достаточно ощутимая независимость от господствующего в это время стиля.

В „микромире“ отразилось и разнообразие искусств, окружающих человека в большом мире. Можно говорить о „представителях“ в малых формах того или иного вида искусства. Архитектура была представлена не только ордерными элементами в разнообразных предметах (чернильных приборах, часах и пр.), но и миниатюрными настольными украшениями в виде руин и даже целых сооружений из дерева, слоновой кости, поделочного камня, янтаря. Таковы „колонки с вазами“, „обелиски“ и „храмы“ в Павловском дворце-музее, сделанные по рисункам В. Бренны токарным мастером Н. Фаем в Петербурге<sup>60</sup>, а также миниатюрный архитектурный комплекс из самоцветов и золоченой бронзы, выполненный под руководством известного камнереза Ф. Стрижкова (ГРМ)<sup>61</sup>. Скульптура отражалась в пластике малых форм как в прикладном варианте (в канделябрах и пресс-папье), так и в относительно самостоятельном (в виде отдельных фигурок). Целые области охватывает малый скульптурный рельеф: медали, камеи, фарфоровые и фаянсовые изделия. Свое значение в этом мире имела и графика – небольшие гравюры, книжные иллюстрации, альбомы и, разумеется, силуэт как на отдельных бумажных листах, так и обрамленный. А огромное число разнообразных по форме „вещичек“ – коробочек, табакерок, ароматниц, осветительных приборов, приспособлений для письменных и туалетных принадлежностей, сделанных из разных, в том числе драгоценных, материалов, – относилось к „ведомству“ декоративно-прикладного искусства. Миниатюра же во всем разнообразии техник и материалов – сделанная акварелью и гуашью на пергаменте, бумаге или кости, написанная на эмали или фарфоре – была в мире малых форм одним из „полномочных представителей“ живописи.



ГЛАВА II  
СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ  
МИНИАТЮРНОГО ПОРТРЕТА  
В РОССИИ  
В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ  
XVIII ВЕКА

Появление портретной миниатюры в России в конце XVII – начале XVIII века тесно связано с общими предпосылками становления и развития отечественного портрета. Одним из наиболее важных обстоятельств, способствовавших становлению и портрета и портретной миниатюры, в частности, представляется историческая потребность русского общества в изображении конкретного человека. Но прежде чем остановиться на значении этого обстоятельства для генезиса миниатюры, рассмотрим остальные ее источники.

Говоря о появлении отечественной миниатюры, необходимо учитывать факт более позднего приобщения России к культуре Нового времени и, соответственно, к традиции портрета. Поэтому существенным фактором стал опыт западноевропейских художественных школ, особенно таких, как английская, французская, немецкая и голландская.

Важным импульсом было и портретирование отечественной модели за границей. Достаточно вспомнить Ш. Буата, который создал несколько эмалевых портретов Петра I в конце XVII – начале XVIII века. Его произведения имели широкий резонанс и неоднократно ко-

пировались русскими миниатюристами. Определенное значение имела деятельность работавших в России иностранных художников.

Одним из общепризнанных и важных источников европейской портретной миниатюры принято считать традицию иллюминирования средневековых рукописей – области, в которой накапливался опыт не только изображения человека вообще, но и создания портрета в частности. В Западной Европе XV–XVI веков достаточное распространение получили официальные бумаги с портретами государей. Так, исследователи английской миниатюры обращают внимание на появление в дипломатических документах этого времени маленьких портретов, которые служили своеобразными подписями или свидетельствами того, что корреспондент познакомился с посланием. Возможно, впоследствии эти портреты вырезались и вставлялись в рамку<sup>62</sup>. Естественным продолжением такого портрета была миниатюра на пергаменте. Показательно, что в России подобная традиция оборвалась с наступлением Нового времени. Хотя опыт создания миниатюрного исторического портрета в „Титулярнике“ (1672, 1673–1677) – рукописной книге, содержащей миниатюрные изображения русских князей и царей, а также иностранных властителей<sup>63</sup>, – представляется достаточно важным, интересным и заслуживающим особого внимания, он все же не имел прямого выхода в культуру XVIII века.

Следующим очень важным источником принято считать медаль, прежде всего античную, точнее – римскую. Созданная на ее основе медаль раннего Возрождения оказалась важным катализатором в развитии портрета в живописи и скульптуре<sup>64</sup>. В России медаль возникла не раньше, а, скорее, одновременно с миниатюрой. Связанная с последней по функции и ряду художественных принципов, она никак не могла быть источником миниатюрного портрета. Видимо, свою роль в подготовке почвы для возникновения миниатюры сыграла чеканная монета с изображением царя. В общепринципиальном плане интересны взаимоотношения портретной миниатюры и камен. Однако в России последняя была в конце XVII века большой редкостью. Даже в Западной Европе, где традиция этого искусства почти не прерывалась, она скорее оказала определенное воздействие на появление миниатюры, выполненной в виде камен, чем на общий ее генезис.

Лѣтъ вѣтъъ машиаго бѣа рѣастѣленикъ прѣсвѣтлѣ бѣи =  
жидѣ сѣтѣлѣ вѣликоитѣ бѣи царѣ рѣликовѣ и нѣи сѣтѣлѣ мѣликовѣ  
вѣса шлѣиия жѣмѣлѣя жѣтѣлѣя вѣсѣи самѣлѣ рѣи рѣи сѣлѣ обѣлѣтѣи пѣ  
Дѣи царѣи жѣи и нѣи шѣи мѣтѣи и нѣи мѣлѣи сѣи бѣлѣдѣрѣи  
бѣи сѣлѣи рѣи и нѣи пѣи сѣлѣи бѣи шлѣиия жѣмѣлѣя.  
жѣтѣлѣя вѣсѣи по 180. Тѣи мѣи вѣ 30. вѣтѣвѣи рѣи о. тѣи сѣлѣи



23 Царевич Петр Алексеевич.  
Миниатюра из Титулярника

Говоря об отечественных истоках миниатюры, следует упомянуть и традицию создания небольших икон типа произведений, принадлежащих к строгановской школе, в которых оттачивается навык тонкой детальной живописи.

Наконец, большое значение имела подготовка мастеров финифтяного дела в важнейших центрах ремесленного производства – Москве и Усолье. Признавая это, приходится учитывать, что в России до XVIII века все-таки преобладала декоративная роспись на эмали, предназначавшаяся для украшения бытовых и культовых металлических предметов, прежде всего посуды и окладов евангелий. Основными изобразительными мотивами усольской финифти были растительные и цветочные орнаменты, сказочные, библейские и исторические образы, знаки зодиака<sup>65</sup>. Связующим звеном с живописью на эмали Нового времени служат прежде всего технические навыки и обусловленные ими некоторые художественные приемы, которые лишь отчасти получают отражение в новом жанре. Показательно, что первые русские миниатюристы Г. С. Мусикийский и А. Г. Овсов начинали свой путь в Московской Оружейной палате, своеобразной хранительнице художественно-ремесленных традиций, выработанных в эпоху позднего средневековья. Как знать, может быть, полученный здесь опыт декоративной росписи по эмали стал немаловажной основой быстрого освоения ими новой разновидности портрета. Свою роль в становлении миниатюры сыграла и богатая отечественная традиция микротехники в художественных ремеслах.

В таких условиях становящейся миниатюре во многом приходится опираться на портрет „в натуру“, его опыт и традицию. Действительно, маленькое изображение не знает предыстории, равной по значению парсуне. Его возникновение выглядит внезапнее и загадочнее, нежели появление портретного изображения в его понимании Новым временем у И. Никитина и А. Матвеева. Слить и преобразовать названные истоки в живое и самостоятельное явление смогла только требовательная атмосфера петровских реформ, насущная политическая и культурная необходимость создания портрета.

Не останавливаясь сколько-либо подробно на общих причинах сложения этого жанра в России, что было и остается предметом спе-



24 Ш. Буат.  
Портрет Петра I.  
Около 1717 г.

циального исследования<sup>66</sup>, отметим лишь некоторые, имеющие непосредственное отношение к портретной миниатюре.

Характерное для начала XVIII века убыстрение процессов становления и развития во всех сферах русской жизни, как известно, сказалось в усиленном внимании к индивидуальности, тесно связанном с идеей общественной пользы. Создается ореол значимости конкретного человека. Портрет, как одна из форм воплощения этой значимости, всячески поощрялся и насаждался, что во многом обусловило наступательные интонации портретного жанра, доказывающего свое право на бытие. Отсюда проистекает стремление поработить зрителя почти символической внушительностью поз, документальной натуральностью зачастую суровых не улыбающихся лиц, смысловой весомостью окружающего предметного мира. В развитии портрета сказывается и идущая от средневековья вера в то, что изображение способно заменить человека. Так, например, в проекте устава ордена Андрея Первозванного 1720 года в разделе „О разжаловании кавалера“ сказано: „Если такой преступник будет в отлучке или убежит, то, по троекратном формулярном требовании, в собрании осуждается и определение исполняется над его портретом“<sup>67</sup>. Эти тенденции способствуют уподоблению портрета значимой эмблеме. Иначе говоря, как бы ни было аранжировано портретное изображение, в какой бы чувствительно-изысканный, возвышенно-праздничный, строго деловой или даже интимный контекст ни попадала модель, и какой бы чувственно-убедительной ни была живопись, в структуре образа неизменно присутствует расчет на веру в тождество человека и его изображения. В отличие от станковых портретов эта способность – заменять собой изображенного человека – впоследствии не только не будет утрачена миниатюрой, но, как видно из предыдущей главы, значительно разовьется.

Потребность доказать правомерность изображения того или иного человека, столь необходимая портрету на ранней стадии его бытования, в миниатюре получает особое значение. В силу небольших размеров она лишена ряда возможностей живописного полотна (доказательств высокого социального положения модели, способности к героическим поступкам, индивидуальной самодостаточности и т. д.). Поэтому в миниатюре при решении этих задач не прибегают к развернутым обоснованиям правомерности запечатле-



25 И. Н. Никитин.  
Портрет Г. И. Головкина.  
1720-е гг.

ния человека: „он изображен – значит, достоин этого“. Основания для подобных „претензий“ на протяжении развития портретной миниатюры могли меняться – например „достоин“ любви, воспоминания и т. д., – но само по себе данное свойство превратилось в одно из неотторжимых от ее сущности как „памятника“ в широком смысле слова. Особенность петровской миниатюры состоит в том, что указанные качества достаточно откровенно декларируются. Все это во

многим предопределило специфику портретного образа миниатюры, на котором еще предстоит остановиться.

Первый этап в истории русской миниатюры неразрывно связан с именами Григория Семеновича Муסיкийского (1670/71 – после 1739 г.) и Андрея Григорьевича Овсова (1678/79–1740-е гг.). Современники хорошо знали Муסיкийского благодаря высокому мастерству его живописи на эмали, новые приемы которой были освоены тогда лишь немногими. Наиболее ранние данные свидетельствуют о его работе в Московской Оружейной палате. Затем вместе с другими мастерами Муסיкийский оказывается в Петербурге, где трудится в Оружейной канцелярии, после расформирования которой переходит в ведение Берг-и Мануфактур коллегии<sup>68</sup>. Эти перемены, видимо, не наложили особого отпечатка на характер его деятельности. Творчество Муסיкийского, как и других эмальеров начала XVIII века, отличалось универсальностью, однако в историю искусства он вошел прежде всего в качестве мастера миниатюрного портрета.

Круг моделей художника показателен для первой четверти XVIII века – это Петр I, члены его семьи и ближайшие сподвижники. Для Муסיкийского характерны и погрудный портрет на нейтральном фоне, и полупарадное изображение, и аллегорическая сценка, и семейный портрет в рост, и конный портрет. Часть подобных вариантов найдет в дальнейшем достаточно широкое распространение в практике русской миниатюры, другие окажутся достоянием преимущественно Петровской эпохи. Наиболее типичным на протяжении всего XVIII века останется тяготеющий к камерности погрудный овальный портрет на нейтральном фоне. Уже у самого Муסיкийского чаще всего встречаются изображения такого типа (портрет Петра I, 1712, ГЭ; портрет Екатерины I, 1716–1717, ГЭ; портрет Петра I, 1720; портрет Екатерины I, 1724 и 1727, ГРМ). Более парадный вариант представляют портреты Петра I на фоне Петропавловской крепости и Троицкой площади в Петербурге (1723, ГЭ) и Екатерины I на фоне Екатерининского дворца в Петербурге (1724, ГЭ). Тип горизонтально ориентированной композиции с поясным или поколенным срезом фигуры, помещенной на фоне интерьера или пейзажа, станет достаточно популярным в третьей четверти XVIII века. Если иметь в виду, что парадные портреты в рост являются редкостью для миниатюры, то поколенные изображения, как правило, выполняют





26 Г. С. Муסיкийский.  
Конный портрет Петра I.  
1719

в этом искусстве наиболее торжественные и официальные задачи. Встречающиеся у Мусикийского групповой портрет в рост (семейный портрет Петра I, 1716–1717, ГЭ), портрет-аллегория (конклюзия на престолонаследие, 1717, ГЭ) и портрет всадника (конный портрет Петра I, 1719, Нью-Йорк, частное собрание)<sup>69</sup> вообще для русской миниатюры явления эпизодические и в дальнейшем не получают продолжения. Суммируя сказанное, можно отметить, что в лице Мусикийского русская миниатюра на заре своего существования широко экспериментирует, используя самые разнообразные типы изображения. Отчасти это объясняется общей нестабильностью художественной ситуации петровского времени. Многие из того, что наблюдается в станковом портрете этой эпохи, также не входит в ранг устойчивой традиции, а лишь намечает ее в зародыше (портрет А. Я. Нарышкиной с детьми) или подводит своеобразный итог предшествующего этапа развития (портреты-тезисы). В сфере станкового портрета наиболее соответствующими духу времени оказываются парадные и полупарадные изображения<sup>70</sup>. В отличие от них миниатюра изначально заявляет о своей камерности. Эти склонности прекрасно иллюстрируют произведения А. Г. Овсова.

Подобно Мусикийскому, Овсов трудился в Московской Оружейной палате, а затем с 1724 года – в Петербурге. В начале 1740-х годов он отмечен как „финифтяного дела мастер“. Этот статус обязывал к работам самого универсального плана. Овсов расписывал по эмали звезды и цепи орденов, делал глаза „восковой персоны“ Петра I, выполнял миниатюры на религиозные сюжеты. Миниатюрные портреты были лишь одной из сторон его многообразной деятельности<sup>71</sup>. Рядом с работами Мусикийского портреты этого мастера выглядят не столь разнообразными, но, пожалуй, более грамотными – обладающими достаточно правильным рисунком. По-видимому, это объясняется более поздним подключением А. Овсова к художественному процессу Нового времени, что сказалось и в рокайльной стилиевой окраске. Сохранившиеся произведения свидетельствуют об исключительном пристрастии художника к портрету с погрудным срезом. Так представлены Петр I (1725, ГЭ), Екатерина I (1726, ГЭ; 1720-е гг., ГРМ), Петр II (1727, ГРМ и ГЭ).

Разумеется, картина развития русской миниатюры первой трети XVIII века не исчерпывается работами Г. Мусикийского и А. Ов-



27 А. Г. Овсов.  
Портрет Петра I.  
1725

сова. В это время трудилась целая плеяда мастеров, имена которых не дошли до нашего времени.

Специальную группу составляют миниатюры, сделанные в России иностранцами. К сожалению, нам известны больше имена (Л. Каравакк, Г. Мардефельдт), нежели конкретные вещи. Особое место занимают работы выходца из Швеции, но представляющего английскую школу миниатюриста Ш. Буата, который хотя и не был в России, но соприкасался с русскими заказчиками. Как известно, в 1698 и 1717 годах он выполнил по поручению Петра I несколько портретов на эмали<sup>72</sup>. Вращаясь в квалифицированных художественных кругах Европы, Буат приобрел крепкую профессиональную выучку, свойственную зрелым национальным школам. В известном изображении Петра I 1698 года (ГЭ) хорошо заметно, что, обращаясь к оригиналу Г. Неллера, он следует распространенной традиции написания погрудного портрета на нейтральном фоне. Буат изображает молодого царя хорошо поставленной рукой придворного мастера. Уверенный поворот головы, живо развевающиеся на ветру волосы, твердый, направленный вдаль взгляд подчеркивают энергию и порывистость. Буат склонен к объемно-пространственному изображению и желает добиться в эмали своеобразного эквивалента живописных средств станкового прототипа. Передавая переход от света к тени посредством множества оттенков, он старается смягчить границы между формами и достичь зрительного слияния фигуры и фона. Миниатюра отнюдь не лишена цветовой определенности и некоторой вещественности – неизменных качеств изображения на эмали.

Становление русской миниатюры в первой четверти XVIII века протекает в условиях господства в этой области техники живописи на эмали, что в целом соответствует общеевропейской ситуации. Именно в финифти происходит формирование и закрепление специфических средств миниатюрного портрета, которые впоследствии станут характерной основой всей отечественной ветви этого явления. Портреты на эмали и на кости закономерно рассматривать как вариации одной разновидности изобразительного искусства, поскольку они развиваются по общим законам, обладают единством функций, размеров, имеют много сходных черт и в структуре художественного образа.

Каковы же эстетические свойства и возможности эмали применительно к миниатюрному портрету первой трети XVIII века? Отвлекаясь в данном случае от индивидуальных особенностей каждого миниатюриста петровского времени, определим то общее, что объединяет мастеров финифтяного дела.

Процесс создания миниатюры на эмали – результат сложного, кропотливого труда. Сначала медную или золотую пластинку специально обрабатывали и наносили с лицевой и оборотной стороны тонкий слой одноцветной эмали. После обжига она застывала ровным стекловидным слоем. Нанесенная на оборотную сторону эмаль (контрэмаль) предохраняла пластинку от деформации во время обжига. Изображение выполнялось тонкими кисточками специальными красками, которые представляли собой растертый в порошок особый сплав стекла с окисями. При последующем обжиге краски, сплавляясь с грунтовой эмалью, становились яркими и прочными. Обжиг необходимо было повторять несколько раз, слой за слоем накладывая краски, добавляя новые детали, регулируя общий колорит. При такой последовательности письма в процессе многократной закладки эмалей в печь необходимо было учитывать, что каждый из пигментов имеет свой режим обжига. В целях большей сохранности поверх живописи наносился слой бесцветной стекловидной массы (фондон).

Преобладающим способом нанесения краски был так называемый „пунктир“, который становится в руках Мусикийского, Овсова и их современников действенным художественным средством. Портретное изображение кажется отчеканенным множеством, по выражению И. М. Сулова, „точечных прикосновений кисти“, что сообщает ему качества предметности. Совпадение воспроизведенного объема с реально выпуклой поверхностью пластинки, а также упругий, лишенный глубинности фон способствуют тому, что запечатленный образ словно выходит вперед, в пространство зрителя. Его активность приобретает почти физический характер, невозможный в станковой живописи из-за опасности нарушения необходимой границы между полотном и зрителем. В миниатюре этой границей служит разница масштабов – гарантия сохранения ее цельности и самодостаточности. Следуя форме выпуклой пластинки, пространство строится по принципу сферичности, подобно отражению в выпуклом

зеркале. Отсюда и особенности пропорционального строя – преувеличенный размер головы по отношению к фигуре и подчеркнута большие глаза. Подобный пропорциональный строй способствует увеличению значимости лица в изобразительном поле, что особенно заметно на фоне особенностей станкового портрета „в натуре“.

Уже с первых шагов портретной миниатюры на эмали были осознаны ее эстетические возможности. Несмотря на определенную разноречивость тенденций, наиболее устойчивым ощущается стремление к „услаждению“ зрителя, что наряду с идеей государственной пользы вполне вписывается в русло господствующих эстетических концепций. Один из сподвижников Петра I, Феофан Прокопович, говорил применительно к поэтическим произведениям: „То же, которое стремится быть полезным без услаждения, едва ли будет полезным“<sup>73</sup>. В лицах моделей большинства миниатюр проступает почти кукольная миловидность. Приспособленные к потребностям донести до зрителя основные „узнаваемые“ черты модели, плавные округлые линии обрисовывают приятный для взора образ. Особенно к этому располагает женская и юношеская модель. Видимо, последнее обстоятельство дает Овсову повод в „Портрете Петра II“ (1727, ГРМ) к созданию миловидного лица с большими красиво очерченными глазами, пухлыми щечками, острым подбородком и алыми губками. Эту отвлеченную приятность оттеняют почти орнаментальные завитки парика, который, повторяя овал лица, создает для него своеобразную раму. В целом передача миловидной „кукольности“ становится чуть ли не природным свойством миниатюры, что сказалось и в ее дальнейшей судьбе.

Господствующая тенденция не исключала, однако, и других решений. На ранней стадии развития создавались и достаточно строгие по цветовому строю вещи со слабо выраженной ритмикой рисунка (портрет Петра I, приписываемый Адольскому, ок. 1700, ГЭ), порой акцент делается не на привлекательности образа, а на его, может быть, жестковатой выразительности (портрет А. Д. Меншикова, ГРМ, ГЭ, 1710-е гг., приписываемый Г. Мусикийскому).

В цветовом решении портретов Петра I, ориентированных главным образом на задачи жалованного портрета, преобладают относительно нейтральные цвета: черные, серые, серовато-охристые, коричневато-серые. Все это сообщает колористической гамме „метал-

лический“ оттенок, подчеркиваемый бликами реального света на гладкой эмалевой поверхности. В подобную атмосферу органично вписываются рыцарские латы с их холодноватым блеском, что зрительно усиливает физический вес металлической пластинки, на которой написана миниатюра. На более сдержанном фоне, где едва выделяется своей неброской красочностью лицо, в полную силу звучат яркие цветовые акценты голубой ленты, а иногда и густо малиновой мантии. Возникает иллюзия своего рода инкрустации общей „недорогой“ нейтральной поверхности с помощью драгоценных деталей. Цвет, сообразуясь с традициями древнерусского письма, во многом самоценен и скорее передает красочную сущность того или иного пигмента, чем свойство предмета. Такой подход к колориту во многом обусловлен предназначением миниатюры и делает жалованные портреты „конкурентоспособными“ среди броских по цвету орденов.

Эстетические возможности эмали во многом основаны на уподоблении естественным материалам – драгоценному камню и самоцветам. Одинаковая насыщенность переднего и заднего планов, а также звучность цветовых пятен в некоторых миниатюрах Муסיкийского сообщают им драгоценную притягательность и сходство с флорентийской мозаикой. Пронзительно кобальтовое небо в портрете Петра I на фоне Петропавловской крепости смотрится, скорее, плоскостью, инкрустированной самоцветами. Семейный портрет Петра I (ГЭ) благодаря достаточно разнообразной палитре (которая, кстати сказать, выделяет его среди других произведений мастера) уместнее сравнить не с мозаикой, хотя элемент вкрапления теплых тонов в более холодные очевиден, а со щедрыми россыпями драгоценных камней. А. Овсов в „Портрете Петра II“ с заботливостью „перечисляет“ и любовно выписывает каждый камень, украшающий мантию модели, словно „убирает“ миниатюру настоящими драгоценностями.

При создании столь маленького портрета, разумеется, в достаточной степени ценились „хитрость“ исполнения, тонкость и ювелирность работы. Внимательное отношение к деталям, как правило, не зависело от их положения в пространстве, что особенно отчетливо заметно в миниатюрах с изобразительным фоном. За стремлением скрупулезно воспроизвести все, попадающее в поле зрения как

в равной степени важное, кроется убеждение в значительности каждого изображенного предмета. В целом эта тенденция характерна и для гравюры петровского времени с поправкой на принципиальную плоскостность бумажного листа. В повышенном орнаментализме и яркости, любовном мелком письме Мусикийского, Овсова и их современников по-своему отзываются традиции древнерусских миниатюристов и каллиграфов, украшавших рукописи, ювелиров, виртуозно владевших сложнейшими техниками, – иначе говоря, черты ремесла в самом хорошем смысле этого слова.

К числу особенностей миниатюры на эмали относится тесная связь с живописными и гравюрными прототипами. Поэтому миниатюристам не приходится изобретать собственную иконографию, а зачастую и композицию. На протяжении XVIII века не только в России, но и в других странах Европы эмаль чаще обращается к образцам, чем классическая миниатюра на кости. Использование уже изобретенной композиции характерно для прикладных искусств. В этом отношении эмалевая миниатюра, хотя и обладает большей самостоятельностью, чем, например, роспись по фарфору, во многом подчиняется законам, по которым создаются подобного рода изображения. В данных условиях важную роль играет само воплощение рисунка в новом материале, приспособление его к выразительным возможностям стекла, фарфора, камня-самоцвета, живописной эмали. Творческий пафос состоит не в том, чтобы „подражать природе“, как, например, в живописи, хотя в широком значении это требование и остается, а в том, чтобы вписать в ряде случаев уже известный образ в новый контекст. Не случайно с этим связано и обращение к гравюре, которая в силу своей распространенности, компактности, доступности, ясности рисунка и в какой-то мере санкционированности надписью часто служила образцом для миниатюры, являясь в свою очередь воспроизведением живописного оригинала.

Эти обстоятельства, а также общая ориентация на портрет „в натуру“ определили ряд особенностей портретного образа миниатюры на эмали. Рассмотрим некоторые его черты на характерных примерах начала XVIII века. В „Портрете Петра I на фоне Петропавловской крепости и Троицкой площади в Петербурге“ Г. Мусикийского четкость, почти вырезанность контуров фигуры создает впечатле-





28 Ж.-М. Наттге.  
Портрет Екатерины I.  
1717

ние мозаичной вставки в фон городского пейзажа. Проблема „человек-среда“ решается методом простого наложения. В результате возникает эффект аппликации нескольких изображений – одного поверх другого, что, кстати, заложено в самой специфике последовательно-послойного письма на эмали. Человек изображен как бы снизу, в то время как фон дан с высоты птичьего полета. Отсюда проистекает впечатление некоторой составленности при явственно



29 И. Ф. Зубов.  
Портрет Екатерины I.  
1721

видимых сочленениях между отдельными частями композиции. Жест в этих условиях носит самодовлеющий характер и почти не предусматривает реакции зрителя. Безразличное выражение лица имеет необязательные отношения с позой и в принципе может быть заменено другим. При этом сохраняется целостность впечатления, обеспеченная особенностями миниатюры, ее декоративной природой, своеобразной эмблематичностью. Надо сказать, что на протяжении всего своего существования миниатюра то маскировала, то вновь обнажала эти качества, но тяготела к ним всегда. На первых же порах, когда только нащупывалась почва, подобная тенденция сказывалась очень наглядно.

Петр I и Екатерина I изображаются Мусикийским с соответствующими атрибутами (у него – маршальский жезл, рядом – пушка, у нее – веер). Фон также характерен для каждого персонажа: Петр



30 А. Ф. Зубов.  
Портрет Петра I на фронтисписе  
„Книги Марсовой“.  
1712 (оттиск 1720-х гг.)

изображен на фоне Петропавловской крепости и кораблей, Екатерине сопутствует вид ее личной резиденции. Конечно, подобный тематический альянс модели и фона встречается и в парадном и полупарадном станковых портретах. Однако в последних случаях фон обычно тяготеет к тому, чтобы стать местом действия, тогда как в миниатюре он прежде всего комментарий или экспликация, разъясняющая смысл изображения. Так, двойной портрет Петра I и Екатерины „прокомментирован“ в одной из работ Мусикийского изображением двух соединенных ветвями сердец (1715, Париж, частное собрание)<sup>74</sup>. Семейный портрет Петра I – это точный „справочный“ показ состава семьи императора и возраста его детей. Последнее подчеркнуто наглядным уменьшением роста от старшего, Алексея, к младшему, Петру. Есть в подобных работах и определенная политическая злободневность, что особенно заметно



31 Г. С. Мусиковский.  
Портрет Екатерины I  
на фоне Екатерингофского дворца  
в Петербурге. 1724



32 Г. С. Музейский.  
Портрет Петра I  
на фоне Петропавловской крепости  
и Троицкой площади в Петербурге.  
1723

сказывается в „Конклюзии на престолонаследие“. Такие качества, конечно, сближали миниатюру, скорее, с гравюрой, которая по сравнению со станковой живописью быстрее реагировала на политические события внутри страны и за рубежом, что придавало ей деловой, откровенно целесообразный характер. Это обстоятельство было особенно важно для петровского времени, когда „польза отечеству“ стояла на одном из первых мест в иерархии ценностей.

Помимо целесообразности общность миниатюры и гравюры выражается и в высокой степени рационально-аллегорической отвлеченности, очень редкой для живописи маслом. Так, например, „Конклюзия на престолонаследие“ или портрет Петра I и Екатерины на фоне сплетенных ветвями сердец немыслимы в станковом искусстве, но вполне представимы в гравюре. Иносказательная отвлеченность в ряде случаев присутствует и в станковом портрете („портрет-тезис“, „портрет-апофеоз“), но нигде аллегорические элементы не размещаются так свободно и в таком количестве, как в гравюре, особенно в конклюзиях. Вполне допустимое в этих условиях ощущение композиционной составленности, видимо, не случайно и передается ранней русской миниатюрой.

Как и все в искусстве петровского времени, миниатюра была вызвана к жизни и поощряема в своем развитии во многом благодаря своей „полезности“, способности подхватывать самую злободневную идею, переводить ее в специфическую изобразительную среду, делать наглядной и художественно привлекательной. Именно в силу этих обстоятельств сложная и недешевая техника живописи на эмали получила необходимую ей государственную опеку. При более интенсивном развитии искусства, расширении круга моделей и тем самым демократизации портрета для менее дорогостоящей и более доступной миниатюры на кости подобная поддержка станет не столь обязательной. Сама же эмаль будет всегда нуждаться в достаточно авторитетных и состоятельных покровителях. Например, во второй половине столетия заинтересованное в возможностях финифти духовенство санкционирует местную школу в Ростове и станет ее основным заказчиком.

Миниатюра нашла свой, отличный от живописи и гравюры, вариант полезности. Например, в семейном портрете Петра I парадные тенденции преподносятся с умильными интимными интона-

циями. Групповой портрет членов царской фамилии – один из первых в России „памятников“ семейным добродетелям. Не менее показательна прокламация сугубо интимных чувств в упомянутой миниатюре со сплетенными сердцами. В целом проявление личных эмоций поощрялось в петровское время главным образом на уровне важных государственных дел. Перестала быть запретной и даже получила своеобразную поддержку любовная тема в литературе и театре. Несомненно, это связано с общим направлением политики Петра, санкционирующей стремление к новому стилю жизни во всех областях. Миниатюра оказалась удобной для выражения свойственного петровскому времени единства частного и государственного начал.

В контексте стилового разнообразия, типичного для искусства петровского времени, миниатюра обладает своим особым местом. Имеющий огромное преимущество перед своими соперниками стиль барокко (во всяком случае, в пластических искусствах), созвучный грандиозным замыслам Петра I и драматическим контрастам самой жизни, сказался и в художественных особенностях миниатюры. Уже сам факт запечатления человека в малом размере свидетельствовал о барочной природе разномасштабных уподоблений. Недаром во многих европейских странах становление миниатюры происходит именно в эпоху господства барокко, то есть в XVII столетии. В этих условиях портретная миниатюра принимает на себя функции, полярные изображению человека средствами монументальной живописи.

В сочетании расчета на большой общественный резонанс (особенно в качестве жалованного портрета) с камерностью отразилась способность барокко соединять несоединимое. К сфере этого стиля относятся и включенные в миниатюру аллегорические мотивы, обладающие явным панегирическим оттенком. Но репрезентативные позы и торжественные ситуации позирования с соответствующими атрибутами не обладают такими возможностями, как в станковом портрете, благодаря чему значительно падает их барочный накал. Цвет используется как нарядное активное пятно, тяготея, как уже говорилось, к первозданности пигмента и к эффекту драгоценной мозаики, что также находится в русле интересов барокко. Однако, как искусство „субтильное“, миниатюра все-таки преимущественно впитывала черты, выходящие за рамки компетенции барокко и свойственные, скорее, той ветви, которая близка рококо. Тяго-

тение к чувственно-красивому разрешается в столь камерных условиях, что сплошь и рядом лишено напряжения и энергичности, свойственных барокко, и приобретает черты приятного изящества. В ритмике линий проступают плавно перетекающие из одного в другой завитки. Вместе с тем рококо ощущается здесь все-таки как снижение пафоса барокко в чисто масштабном отношении. Это скорее эффект рококо, предвидение его грядущего расцвета, нежели классическое проявление этого стиля.

Все сказанное относится к миниатюре первой четверти XVIII века в целом. Разумеется, у каждого мастера и даже в отдельных работах преобладала одна из этих тенденций. Например, произведения Мусикийского, особенно семейные портреты, „конклюзия“ и полупарадные изображения, больше тяготеют к барочной концепции. А в миниатюрах Овсова, прежде всего в „Портрете Петра II“, можно, скорее, констатировать черты рококо, что дает повод сопоставить эти работы с такими станковыми произведениями петровского времени, как детские портреты Л. Каравакка, портреты Ж.-М. Наттье, „Портрет С. Г. Строганова“ работы И. Никитина<sup>75</sup>. Вместе с тем в сравнении с живописным портретом в целом даже самая барочная миниатюра воспринимается как маленькая изящная вещь, обнаруживая принципиальное тяготение к камерности.

Миниатюра 1740–1750-х годов, продолжая традиции петровского времени, обретает собственное неповторимое лицо. В количественном отношении по-прежнему преобладает эмаль. Основные принципы изображения, обусловленные техническими особенностями, остаются почти неизменными, как, впрочем, и в более поздний период. Появляется и миниатюра на кости, еще достаточно редкая и в Западной Европе, где в первой половине столетия лишь некоторые художники, такие, как Розальба Каррьера, работавшая в Италии, Франции и Австрии, или английский миниатюрист Б. Ленз, в совершенстве постигают это новое искусство<sup>76</sup>.

Имена русских мастеров, писавших на кости в это время, неизвестны. Однако сохранившиеся произведения позволяют говорить о существовании и этой области миниатюры.

Безымянность миниатюры середины века как выполненной на кости, так и в технике эмали не случайна. В принципе это свидетельствует о преобладании ремесленно-цехового метода работы, об



определенном безразличии заказчиков к именам мастеров, о желании заполучить скорее красивую дорогую вещь, нежели произведение искусства популярного мастера. Объективно этот период в развитии русской миниатюры оказывается без „больших“ имен. Нечто подобное происходило и в Западной Европе. Например, в Англии – стране с давними традициями миниатюрной живописи и характерным пиететом к личности мастера – середину века принято называть „переходным периодом“ между расцветом миниатюры в XVII – первой трети XVIII века и „великим возрождением“ во второй половине столетия<sup>77</sup>. Применительно к России можно сказать, что несмотря на небольшое число подписных произведений и не всегда известные имена портретируемых, разнообразие сохранившихся памятников позволяет говорить о количественном росте художников, а число моделей – об увеличении круга заказчиков. Последние уже не ограничены непосредственным окружением государя, как это было в петровское время. Миниатюрное дело настойчиво растет вширь, обретая несомненное расположение публики.

Абсолютные размеры миниатюры в этот период уменьшаются, что характерно и для других европейских стран. В Англии, например, миниатюрный портрет становится в целом в два раза меньше. По всей вероятности, в художественном сознании укореняется представление о миниатюре как искусстве камерном, со своими особенностями и возможностями.

Все чаще она предназначается для убранства разнообразных, главным образом небольших предметов – табакерок, бонбоньерок, перстней, браслетов, а также используется по-прежнему в качестве жالованного портрета. Декоративные особенности миниатюрного изображения выдвигаются на первый план. Показательно, что уменьшение размеров миниатюры совпало с увеличением пространства интерьеров. Соответственно, этот рост размеров отражает и оформляющая интерьер живопись, прежде всего плафоны. Таким образом полюсное напряжение между миниатюрой и декоративной живописью достигает высокого накала. Между тем связь между этими точками значительно крепнет. Декоративная живопись и миниатюра как бы стремятся навстречу друг другу. Используя перспективную иллюзию, монументальное полотно ориентируется на человека, с которым миниатюра связана посредством украшенного ею

предмета. Характер убранства последнего – криволинейные очертания, набухание и пульсация форм, экспансивность растительного орнамента и т. д. – способствует связи с более крупными элементами интерьера, которые в свою очередь тесно спаяны с декором стены и потолка, продолжающегося в иллюзорной перспективе монументальных плафонов и десюдепортов. Таким образом, можно говорить не только о меньшем размере миниатюрного портрета, но и меньшей степени его станковости по сравнению с предшествующим и последующим периодом.

Порой миниатюра не просто вставляется как украшение в предмет, а прямо пишется на его поверхности. Так, сделанная в честь победы русской армии при Куннерсдорфе в 1759 году и, видимо, предназначенная для жалования, эмалевая табакерка снабжена помещенным на внутренней стороне крышки портретом императрицы Елизаветы Петровны (ок. 1759, ГЭ). Тесный альянс изображения с предметом отражается и в специфике портретного образа. При использовании художественных средств акцент делается на линии, колорит сдержан, отмечен преобладанием черных, серых, зеленовато-охристых тонов. Формы четко очерчены, как в резцовой гравюре, к которой тяготеет и характер композиции<sup>78</sup>. Об этом говорит, например, прием соединения на одной изобразительной поверхности самого портрета, панегирической надписи и арматуры, воспроизведенных в разных пространственных зонах. Портрет рассчитан на мгновенное восприятие и узнавание. Уподобляясь знаку, такое изображение не предполагает сколько-либо глубокой разработки индивидуальной характеристики. Слои портретного образа как бы спрессовались до иероглифической плотности, превратившись в плоскостную проекцию. Следы величественной позы модели, признаки чувственной красоты на лице, обилие драгоценностей – все эти ярко бросающиеся в глаза признаки социальной роли „переплавлены“ в подобие эмблемы. Ее свойства очень уместны в контексте прославляющей надписи и почти геральдического изображения оружия. Очень важная особенность состоит в том, что панегирические идеи выражены в украшении предмета, уместяющегося в руке и предназначенного для личного обращения.

Типичным мастером середины столетия предстает в немногих известных работах Михаил Андреевич Лопов (1723–?). Миниатюрист



33 Неизвестный художник середины XVIII века.  
Портрет Елизаветы Петровны  
(на внутренней стороне крышки табакерки).  
Около 1759 г.

и потомственный золотопи́сец, он трудится в Коллегии Иностранных дел в Москве, а затем в Петербурге. Среди сохранившихся подписных произведений этого художника есть лишь единственный портрет, изображающий Елизавету Петровну (1747, ГРМ). Используя популярный тип, восходящий к оригиналу Л. Каравакка, художник строит композицию по-своему. Модель максимально приближена к зрителю, настолько, что формат миниатюры кажется для нее тесным. Сам овал словно разбухает на глазах, пропорционально приближаясь к окружности. Рисунок не играет структурной роли и не отличается большой крепостью. Последнее можно объяснить и тем, что работа, как это указано в подписи, сделана еще „учеником“. Возможно, этим объясняется и крайняя затесненность положения модели.

Фигура изображена достаточно обобщенно, методом сочетания крупных суммарных форм, убранных тонко переданными мелкими деталями. По существу, портрет отличается той же эмблематичностью, что и на „Куннерсдорфской“ табакерке, но это свойство облечено здесь в более нарядные формы. Смягчая четкость контуров, столь характерную для петровской миниатюры, художник, несомненно, продвигается вперед в освоении живописности.

В своей работе М. Лопов продолжает линию чувственно привлекательного миниатюрного портрета петровского времени, наиболее явственно представленную произведениями Овсова. Это проявляется и в округлых линиях рисунка и в нарядном колорите. Такие миниатюры, обладая качествами красивого предмета и активностью приятного, но почти навязчивого воздействия на зрителя, целенаправленно насаждали эстетические, да и не только эстетические, идеалы своего времени. Они требовали восхищения, немедленной оценки и безоговорочного признания собственной прелести. В этой настоятельности, исключающей другие точки зрения, сказывалась своеобразная нормативность господствующего в это время барокко.

О мастерстве М. Лопова-эмальера свидетельствуют и миниатюры, написанные на евангельские сюжеты: „Три святителя“ (1755, ГИМ) и „Преображение“ (1761, ГЭ). Последняя создана по известному западноевропейскому гравированному образцу (из Библии Пискатора), она принадлежит к распространенному типу небольшой иконки и, возможно, использовалась для панагии<sup>79</sup>. В рисунке, в



**34** Неизвестный художник  
второй четверти XVIII века.  
Портрет М. И. Воронцова.  
1748

распределении цветовых пятен, а также в направлении движения кисти преобладает затейливый завиток. Используя характерные для эмали насыщенные цвета, сопоставляя незамутненные красочные пятна и как бы наложенный поверх них контурный рисунок, художник добивается своеобразного витражного эффекта.

Вообще в миниатюре на евангельские и библейские темы тяготение к орнаментальности и откровенной декоративности цвета оказывается еще более целенаправленным, чем в портретной ветви. Сосредоточение энергии художников на этой стороне дела не случайно, поскольку не выходящий за рамки канона сюжет, потерявший средневековую значимость, требовал, как и в иконописи, в порядке компенсации весьма основательного украшения.

Портретная эмалевая миниатюра середины XVIII века, как правило, скрупулезно исполнена и отмечена вниманием мастера к микроскопическим деталям. Особо тщательную работу предполагал небольшой размер. К числу самых маленьких (2,8×2,4 см) принадлежит „Портрет М. И. Воронцова“ (1748, ГРМ). Каждая точка, штрих и мазок, даже самое незначительное по размерам пятнышко цвета – все приобретает в этих условиях максимальный вес и значительность. Сходные тенденции можно обнаружить и в живописи, прежде всего в небольших портретах работавшего в 1740-е годы в России немецкого художника Г. Гроота. По-миниатюрному детально написан его „Портрет Елизаветы Петровны с арапчиком“ (1743, ГТГ). Исполненный маслом на меди „Портрет Елизаветы Петровны в черном маскарадном домино, с маской в руке“ (1748, ГТГ) благодаря тонкому письму и гладкой поверхности также сближается с эмалью.

К числу отразивших эту тенденцию тонко сработанных миниатюр относится портрет А. М. Заборовского (1750-е гг., ГРМ). Детали тщательно очерчены тонкой кистью единым темно-коричневым колером, проложенным поверх основных цветовых масс. Особенно внимательно, вплоть до волнообразных морщин на лбу, прорисовано лицо. Не упущены и мелкие подробности костюма.

Запечатленные модели, как и в миниатюре петровского времени, обладают свойствами предметности. Особенно ярко эта тенденция проступает в „Портрете Н. Ю. Трубецкого“ (ГРМ). Находясь в некой застывшей величественной по отношению к зрителю позиции, он кажется воплощенным в твердом и раскрашенном материале. Заме-



35 Г.-Х. Гроот.  
Портрет Елизаветы Петровны  
в черном маскарадном домино  
с маской в руке. 1748



**36** Неизвестный художник  
второй четверти XVIII века.  
Портрет Н. Ю. Трубецкого.  
Середина XVIII века



тим, что сходными чертами обладают живописные портреты А. П. Антропова.

Цветность колорита эмалевой миниатюры середины столетия и изысканная приятность каждого тона сообщают эмалевому портрету высокую степень нарядности, способной удовлетворить довольно взыскательный вкус. По-барочному яркий колорит „Портрета М. И. Воронцова“, „Портрета Н. Ю. Трубецкого“ и „Портрета А. М. Заборовского“ в значительной степени определяет реальные цвета орденов и мундиров, что кажется естественным в условиях повышенного уважения к знакам воинского достоинства и сословного приоритета. В эмалевой миниатюре это становится одной из самых распространенных форм экспонирования модели.

В этот период собственно портретные задачи, как правило, подчинены декоративному началу. По-своему решается и проблема позирования. Благодаря горизонтально ориентированному формату в „Портрете А. М. Заборовского“ пространство для проявления моделью самой себя значительно расширяется. В позе появляется достаточная активность. Голова довольно решительно повернута в иную, чем плечи, сторону, левая рука несколько отставлена. Создается иллюзия фрагментирования парадного портрета, представляющего деятельного человека в кабинетной обстановке („Портрет И. И. Шувалова“ Ж.-Л. Де Велли, между 1755 и 1757 гг., ГРМ).

Если воспользоваться для определения степени репрезентативности миниатюры учением М. В. Ломоносова о трех „родах речения“, следует отметить принципиальную ориентацию этого искусства на „средний штиль“ независимо от типа портрета<sup>80</sup>. В отличие от станковой живописи доза парадности обусловлена прежде всего ролью, которую играет данная миниатюра в жизни, и, таким образом, как бы лежит вне изображения, хотя порой и оказывает на него воздействие. Последнее особенно ощутимо в официальных портретах.

Миниатюра на кости середины XVIII века по количеству сохранившихся памятников не может соперничать с эмалевой. На первых порах, находясь в художественной зависимости от эмали, она во многом повторяет ее приемы. Как показывает портрет Нарышкина (Александра или Ивана Львовича) работы неизвестного художника (ГЭ), основным изобразительным средством остается пунктир. Од-



**37 Неизвестный художник середины XVIII века.  
Портрет Нарышкина  
(Александра или Ивана Львовича)**



38 Неизвестный художник  
второй четверти XVIII века.  
Портрет вельможи  
с орденом Александра Невского.  
1740-е гг.

нако заложенная в этом приеме регулярность уже вступает в противоречие с возможностями достаточно подвижной техники акварели и гуаши. Словно чувствуя это, художник пытается оживить общую ситуацию. Более свободно трактуются детали одежды, исполненные быстро, в несколько касаний кистью.

Близок по размеру и характеру трактовки к эмалевым миниатюрам и „Портрет вельможи с орденом Александра Невского“, написанный в 1740-е годы неизвестным мастером (ГЭ). В целом эта работа обладает „сделанностью“ и пластической законченностью. На нейтральном сером фоне нарядно выделяется синий цвет мундира в сочетании с глубоким красным тоном орденской ленты. Впечатление драгоценности усугубляет выпуклое стекло, создающее аналогичный эмали декоративный эффект. Портретная концепция этой работы также сближается с эмалевой миниатюрой. Выражение светской любезности на лице подкрепляется самодовольным позированием, соответствующими признаками социальной роли модели. Между тем уже в этой миниатюре ощутимо более активное, по сравнению с изображением на эмали, поведение модели, словно заинтересованной в более сложных взаимоотношениях со зрителем.

Одновременно появляются произведения, в которых новая техника письма на кости, ее свойства и возможности уже достаточно глубоко прочувствованы и поняты. В этой связи необходимо упомянуть миниатюры французского художника Ж. Самсуа. Подобно своим соотечественникам, также работавшим в то время в России – Л. Токке, Л.-Ж.-Ф. Лагрене, Л.-Ж. Ле-Лоррену, – он во многом опирался на идеалы рококо, ставшего своеобразным символом аристократической утонченности и нашедшего своих почитателей в русском обществе. Чертами этого стиля отмечен известный миниатюрный „Портрет Елизаветы Петровны“ (1761, ГЭ) работы Самсуа. Он написан на прямоугольной пластинке, вытянутой по горизонтали, что стало традиционным для полупарадного изображения в миниатюре. Тип портрета, избранный Самсуа, был достаточно распространен как в „кабинетной“, то есть станковой, миниатюре, так и в предназначенной для украшения табакерок. Подобная миниатюра причудливо сочетает утонченную изысканность и определенную стандартность, рожденную непререкаемыми правилами парадных изображений.



39 Ж. де Самсуа.  
Портрет Н. Б. Юсупова в юности.  
1760-е гг.

Более самостоятельным и органичным Самсуа выступает в портретах Н.Б. Юсупова в юности (ГЭ, музей-усадьба „Архангельское“). Здесь видна заинтересованность и даже определенная увлеченность моделью. Юноша позирует непринужденно и в то же время с достоинством. Легкая полуулыбка демонстрирует светское самообладание и знание правил хорошего тона. Юсупов живым и внимательным взглядом смотрит на зрителя, всем своим видом утверждая уверенность в праве быть изображенным в данном амплуа. Перед нами типичный портрет середины XVIII века, где воспроизведение конкретных черт модели подчинено логике почти неуловимой, ненавязчиво стремящейся к приятности, типизации рокайля. Красивый и „томный“ колорит построен на блеклых, рассчитанных на изысканный вкус, цветовых тонах.

Портреты Самсуа созданы в первой половине 1760-х годов – в период, переходный для русского искусства. Они во многом несут черты миниатюры середины столетия, одновременно предвещая новый этап ее развития. По сравнению с эмалью изменяются пространственно-временные ощущения. Поза становится естественнее. В выражении лица с зарождающейся улыбкой предусмотрена увлекающая игра со зрителем. Разнообразнее передается жизнь аксессуаров, мягче и деликатнее выглядит лепка лица. Модель теряет свойства вещественности, погружаясь в слабо вибрирующую среду, чему немало способствует подвижная фактура письма.

Подводя некоторые итоги, хочется отметить, что в 1740–1750-е годы в целом сохраняется и даже в определенной степени стабилизируется найденная в первой четверти XVIII века концепция портретного образа миниатюры. Преобладание эмали, в рамках которой происходит становление отечественной миниатюры, немало этому способствовало. Техника становится виртуознее, активнее используются эстетические возможности финифти. В сознании эпохи вызревает особое отношение к такого рода „вечным“ материалам. М. В. Ломоносов в своем знаменитом поэтическом „Письме о пользе Стекла“ (1752) говорит:

*Искусство, коим был прославлен Апеллес  
И коим ныне Рим главу свою вознес,  
Коль пользы от Стекла приобрело велики,  
Доказывают то Финифти, Мозаики,*

*Которы в век хранят Геройских бодрость лиц,  
Приятность нежную и красоту девиц,  
Чрез множество веков себе подобны зрятся  
И ветхой древности грызенья не боятся.*

Таким образом, в миниатюру на эмали заложены свойства памятного – сохраняя на „множество веков“ образ запечатленных. На моделях лежит печать избранности – они должны быть достойны воплощения в „вечном“ материале. Здесь вырисовывается еще одна грань связи с монументальной живописью. Вместе с тем адресуемое потомкам облекается не в монументальные одежды, а в формы стола любимого в XVIII веке „легкомысленного“ изящного предмета.

Уважение мастера к своему делу проявляется в ремесленной добросовестности, тщательности и скрупулезности исполнения. В условиях тесной связи науки и художеств, о чем не раз говорил М. В. Ломоносов, создание эмали мыслится своеобразным техническим опытом. Результат последнего достоин удивления и восторга, адекватен радости открытия. По существу, это создание „хитрой“ вещи, в которой реализуется то, что А. Т. Болотов называл „охотой к кокус-покусному“<sup>81</sup>.

Уподобляя миниатюру дорогостоящему предмету, мастера середины столетия тщательно изображают сопровождающие модель вещи, буквально передают цвет ткани, рисунок ее текстуры, тонкое шитье и т. д. Эта, доведенная почти до факсимильной точности, передача деталей вообще характерна для изобразительного искусства середины столетия. Любовно выписанные „натюрморты“ из шитых мундиров, парчовых и шелковых платьев, многослойных кружев, драгоценностей, орденов и пр. составляют важную часть живописных работ И. Я. Вишнякова, А. П. Антропова, И. П. Аргунова, Г.-Х. Гроота, К.-Г. де Преннера.

Своеобразным отражением факсимильного декоративизма станкового полотна становится тактильная привлекательность миниатюры, что по-особому обыгрывается в середине столетия. Хочется, а зачастую и нужно подержать ее в руке, чтобы посредством предметной тяжести ощутить адекватную художественную весомость. Тончайшая, порой почти ювелирная отделка и детализация письма дают повод для разглядывания с самого близкого расстояния,

а сочетание сплавленной фактуры с едва выступающим рельефом в местах позднейших прописок тонкой кистью предполагает приятные осязательные ощущения. Эти признаки наглядно выступают в сравнении со станковой живописью. Для представления ее зрителю требуется определенная дистанция, которая варьируется между минимальным и максимальным расстоянием от полотна, подобно первым и последним рядам зрительного зала в театре. Далее этих границ живопись будет восприниматься не более, чем декоративное пятно. Если подойти ближе допустимой нормы, возникнет опасность перешагнуть „рампу“ и увидеть скорее подробности живописной „кухни“, нежели сам образ. И уж конечно, станковый портрет не терпит прикосновения, отгораживаясь от окружающего пространства рамой.

Декоративные свойства финифти подчеркиваются все изощреннее, что во многом подготавливает появление миниатюры на кости. Возможности последней вступают в противоречие с портретной концепцией середины века, выработанной в рамках миниатюры на эмали. В конце 1750-х – начале 1760-х годов появляются работы, в которых выразительные возможности новой техники позволяют трактовать человека с большей свободой и живостью.



ГЛАВА III  
ПОРТРЕТ В РУССКОЙ МИНИАТЮРЕ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ  
XVIII СТОЛЕТИЯ

**Н**аивысший подъем миниатюра переживает в последней четверти XVIII – начале XIX столетия. Начиная со второй половины XVIII века в крупнейших европейских странах появляется ряд мастеров, способных составить славу национальной школы. В Англии – это Р. Косвей, братья Н. и Э. Плаймеры, Дж. Сمارт; во Франции – П. Халль, Л. Перен, Ж.-Б. Огюстен; в Австрии – Г. Фюгер; в России – Г. Скородумов, А. Ритт, В. Боровиковский. В этот период у нас значительно увеличивается число профессионально подготовленных миниатюристов. Немалую роль здесь сыграла петербургская Академия художеств, в стенах которой был в 1779 году открыт класс миниатюрной живописи, а с 1790 года – класс по финифти. Расцвет миниатюры совпал с подъемом всех видов искусства. Однако в первую очередь ее состояние отразило необыкновенно возросший уровень портрета.

В условиях господства классицизма в искусстве миниатюры находят отражение увлечение античными камнями. Строгость и тяготение к уравновешенной гармонии, характерные для этого стиля, лишь отчасти затрагивают изобразительный язык миниатюры. Го-

раздо большее значение имеют еще живые заветы рококо, а затем сентиментализма. Свойственный последнему культ частных переживаний, семейных добродетелей, естественной природы не только находит органичное воплощение в миниатюре, но делает ее одним из самых близких человеку „предметов“.

В этих условиях происходит окончательное становление эстетики миниатюры. В глазах заказчиков и мастеров она обособляется в самостоятельную область творчества с собственным языком и сферой бытования. Завершается сложение устойчивых признаков этого искусства. Овальная форма, сохраняя прежнее господство, делается стройнее; чаще входит в практику идеальная форма круга. В целом миниатюра становится крупнее, что, однако, не исключает и достаточно маленьких портретов, используемых для медальонов, перстней и браслетов. Обрамления теперь проще и строже по декорированию и порой совершенно лишены орнамента. Художественный язык обретает большую гибкость и разнообразие. Усложняется образная концепция.

В России второй половины XVIII века, так же как и в других странах Европы, миниатюра на кости всецело преобладает над эмалью, встречающейся гораздо реже. Окончательно формируются специфические приемы изображения акварелью и гуашью на костяной пластинке. Миниатюристы делают ряд открытий, позволяющих максимально использовать выразительные возможности этой техники. В дальнейшем подобные навыки, переходя от одного мастера к другому, превращаются в устойчивый комплекс приемов, в своего рода канон миниатюрной живописи на кости, который, однако, не предполагает нечто неизменное, сковывающее волю художников. Выдающиеся мастера свободно интерпретируют его на свой вкус и лад, второстепенным миниатюристам он служит важным подспорьем. Этот неписанный свод правил, допускающий все же различные вариации, остается почти неизменным на протяжении всей второй половины XVIII века и во многом первой трети XIX столетия, пока не сменяется в 1830–1840-е годы иными принципами.

В чем же заключаются эти правила? Пространство, как и прежде, трактуется по принципу сферичности, благодаря чему на плоской костяной пластинке создается эффект выпуклой поверхности, как в эмалевой миниатюре. Подобное качество подчеркивается

пропорциями (несколько преувеличены размеры головы и глаз), самой фактурой живописи и ритмом мазков, а также прикрывающим миниатюру выпуклым стеклом, порождающим соответствующий оптический эффект. Художник, ориентируясь на близкое рассмотрение миниатюры, изоощряется в тонкостях изобразительных средств, сообщая небольшой костяной пластинке максимальную эстетическую действенность. По-разному трактуются лицо, волосы, костюм и фон. Движение кисти определяется характером передачи того или иного материала. Эмоциональный центр миниатюры – лицо – передается драгоценными перетеканиями полутонов, сквозь которые просвечивает натуральный цвет костяной пластинки. Моделировка едва видимыми мазочками разнообразной формы создает более живую и подвижную фактуру, нежели пунктир в первой половине XVIII века. Выполненная свободно, а иногда даже корпусно, одежда усыпана тонко проработанными деталями. Словно вышиваются множеством „стежков“ галуны мундиров и кафтанов, ювелирно прорисовываются ордена и украшения, с любовной тщательностью передаются муаровые переливы орденских лент. Такое внимание к костюмному „натюрморту“ не случайно – ведь ему придается, как и прежде, исключительное значение. Модель выделяется на достаточно слитном и единообразном фоне повышенной цветовой яркостью и фактурной выразительностью. При явно выраженном стремлении к ритмическому взаимодействию линий и сглаживанию границ между фигурой и фоном все же остается впечатление „врезанности“ фигуры в фон. Таким образом, видоизменяется принцип аппликативности, свойственный ранней русской миниатюре. Колорит, как правило, строится на соотношении целостных цветовых пятен. Оттеночная разработка основного тона, если возникает такая потребность, происходит внутри них. Каждое пятно соответствует границам предмета и имеет свою фактуру. Это обеспечивает тесную зрительную связь изображения с плоскостью и красочную декоративность целого, которому подчинена логика расположения микроскопических деталей. Более свободное изображение небесного или пейзажного фонов, особенно характерное для миниатюр 1780–1790-х годов, не противоречит отмеченным принципам. Указанный канон служит гарантией того, что миниатюра не превратится в маленькое подражание живописи или в обманку. Благодаря

следованию этому неписаному своду правил ощущение плоскости сохраняется даже при самом смелом обращении с пространством. В определенной степени корректируются и портретные качества, которые приводятся в соответствие с возможностями миниатюры.

Русская миниатюра на кости представлена в 1760–1770-е годы, как и в середине века, главным образом работами неизвестных мастеров. Их деятельность хронологически предваряет творческий расцвет крупнейших художников, работавших в этой области: Г. И. Скородумова, А.-Х. Ритта, В. Л. Боровиковского. Портрет создается на качественно новом уровне, хотя порой и несет следы искусства предшествующих десятилетий.

Рассмотрим подробнее весьма показательный в этом отношении портрет А. И. Бибикова (1770-е гг., ГРМ, неизвестный автор). Работа относится к категории достаточно репрезентативных, выдержана в четырехугольном горизонтальном формате и продолжает тем самым традиции середины столетия (ср.: портрет Елизаветы Петровны работы Ж. Самсуа). Подобно станковым парадным портретам, такие изображения обладают своеобразной картинностью и адресуют зрителю довольно обстоятельное „повествование“ о модели. Замыслу не чужда театральность. В весьма условной обстановке конкретному человеку определенного воинского звания, обладающему данным набором орденов, отводится роль идеального героя. При этом в подаче модели используются приемы, заведомо способствующие созданию сугубо позитивного, не лишеного самодовольства образа. Необходимо иметь в виду, что театрализация – одно из условий портретирования – отчасти отражает и существующий в реальной жизни общественно значимый ритуал. Между тем в портрете Бибикова игровая обстановка лишь обозначается, так как большего и не требуется. Представлен герой в соответствующем костюме, ему сопутствуют значимые предметы, сам он находится в репрезентативной позе полководца на фоне условной декорации, изображающей военный лагерь. Все подготовлено к выходу на зрителя, но самой „игры“ нет. Жест (в широком смысле слова) превращается в подобие орденского знака и важен сам по себе. Необходимость приспособления его к конкретному человеку, как делается в станковом портрете, отсутствует (ср.: „Портрет Петра III“ А. П. Антропова или „Портрет П. А. Демидова“ Д. Г. Левицкого). В этом



**40** **Неизвестный художник**  
**второй половины XVIII века.**  
**Портрет А. М. Строгановой.**  
**1760-е гг.**

плане портрет А. И. Бибикова продолжает традиции ранней русской миниатюры, поза портретируемого выглядит столь же эмблематичной, как и в портрете Петра I на фоне Петропавловской крепости работы Мусийского.

Программные качества парадного портрета оказываются в атмосфере присущей миниатюре изящной красоты и звучат в несколько „сниженном“ и менее громком, но зачастую более привлекательном варианте. Следы возраста на лице А. И. Бибикова, отпечатанные в „складках усталости“ вокруг глаз и морщинах на лбу, органично вписываются в его светски-утонченный образ.

Миниатюрный портрет 1760–1770-х годов, сохраняя признаки рококо, присоединяет к ним и черты ранней сентименталистской чувствительности. Особенно это ощутимо в женских портретах. Эмоциональная неоднозначность образов, изящество поз портретируемых, нарядность костюма (всевозможные украшения платьев и неперенные драгоценности) служат прекрасным поводом для демонстрации тонкого мастерства миниатюриста. Достаточно явственно эти особенности проявляются в „Портрете А. М. Строгановой“ (1760-е гг., ГРМ). Ее поза – совокупность полуоборотов и легких наклонов. Лицо написано мягко, деликатными прикосновениями кисти, умножающимися до определенной густоты в тенях, но не теряющими при этом прозрачности. Этот традиционный для миниатюрной живописи прием способствует передаче объема и одновременно воспроизводит живую трепетность нежной кожи. Взгляд молодой женщины затуманен легкой меланхолией. Она смотрит как бы сквозь зрителя, в неясные дали, сочетая в своем настроении томность и тяготение к изящным размышлениям, которые отсвечивают в тонких, не лишенных чувственной привлекательности чертах. Оценка художником красоты модели содержится в самой любовно выполненной живописи. Подвижная, не знающая задержки кисть между тем необыкновенно точна. Намеченные несколькими тонкими линиями черные ресницы верхнего века оттеняют красивый разрез миндалевидных глаз, ряд штрихов подчеркивает форму тонких, складывающихся в полуулыбку губ. Еще более легко и непринужденно написаны аксессуары, однако и здесь не остается без внимания самая мелкая деталь, вплоть до рисунка кружев. Так же, как у Рокотова в „Портрете неизвестной в розовом платье“ (1770-е гг.,



41 Ф. С. Рокотов.  
Портрет неизвестной в розовом платье.  
1770-е гг.

ГТГ), цвет одежды определяет общую колористическую оркестровку. Несмотря на определенную цветовую и фактурную изолированность лица, одежды, фона, оттенки розового способствуют созданию общей атмосферы тихой прелести, приятной и незамысловатой вибрации чувств.

Изысканная рокайльная гамма еще долго будет жить в миниатюре на кости, свидетельствуя о ее причастности к гедонистической

линии культуры XVIII века. В свою очередь такая эстетическая ориентация убыстряет процесс освоения многообразных возможностей гуаши и акварели, более гибких и податливых, чем эмаль.

Период 1770-х годов – время расцвета интимного портрета, прежде всего связанного с именем Ф. С. Рокотова<sup>82</sup>. Это по-своему отражается и в миниатюре. Излюбленными становятся погрудный срез, темный нейтральный фон, удлинённая форма овала, придающая хрупкость модели, а также неявная гамма („Портрет Д. А. Волконской“, „Портрет неизвестной в белом платье с меховой опушкой“, оба – работы неизвестных мастеров, ГРМ). Миниатюра по своей роли в жизни предрасположена к камерности. Однако небольшой размер в совокупности с „магическими“ качествами лишают даже самую камерную по первичным признакам миниатюру возможности глубоких исследований внутреннего мира изображённых, без чего в принципе немыслим интимный портрет. Если в станковом интимном портрете воссозданная художником чувственная оболочка модели словно одухотворяется посредством целой цепи живописных намеков, то в миниатюре подобная духовная окрашенность дополняется извне – зрителем. Таким образом, интимный портрет с его сложными взаимосвязями человека и среды, духовного и декоративного и т. д. невозможен в миниатюре, так как последняя, будучи в ситуации доверительных отношений со зрителем, являет собой скорее повод к интимным переживаниям, чем самодостаточный образ с соответствующей художественной программой.

Наиболее выдающиеся мастера последней трети XVIII столетия – Г. И. Скородумов, А.-Х. Ритт и В. Л. Боровиковский – представляют три разных подхода к миниатюрному делу, что обусловлено индивидуальным темпераментом каждого, различием в эстетической ориентации и в основных занятиях.

Имя Гавриила Ивановича Скородумова (1755–1792) тесно связано с историей отечественной гравюры. Он родился в семье петербургского живописца-декоратора. С детских лет был отдан в Академию художеств. Рассчитанную на пятнадцать лет академическую программу талантливый юноша проходит за девять лет. После получения высшей награды – большой золотой медали – он отправляется в пенсионерскую поездку в Англию, до этого времени не пользовавшуюся особым вниманием петербургской Академии. Здесь





**42 Г. И. Скородумов.  
Автопортрет**

русский художник продолжает постигать тайны гравировального дела в мастерской известного Ф. Бартолоцци. По возвращении в Россию в 1782 году Г. И. Скородумов назначается гравером Кабинета императрицы и смотрителем гравюр Эрмитажа, а в 1785 году получает звание академика. Признанным мастером, с сознанием высокой значимости своего искусства предстает Скородумов в автопортрете, написанном акварелью (ГРМ). Художник изобразил себя в полный рост. Он запечатлен в окружении гравюр, книг и инструментов; раскрытые ноты указывают на его увлечение музыкой. По свидетельству современников, Скородумов превосходно играл на скрипке.

Основное дело – гравюра – не исключало занятий рисунком, акварелью, пастелью и миниатюрой, но вносило в них специфический „гравюрный“ оттенок. Писал Скородумов и портреты маслом.

В настоящий момент известно не так уж много его подписных миниатюр. Самой ранней из них принято считать „Портрет В. И. Майкова,“ (начало 1770-х (?) гг., ГРМ) – известного русского поэта XVIII века. На этом этапе художник еще обнаруживает тяготение к наивному восприятию натуры, склонен к равномерной тщательности письма и жестковатости моделировки, допускает перспективные искажения и пропорциональные неувязки (маленькие руки). В позе и выражении лица портретируемого ощущаются неуверенность и даже внутренняя растерянность при традиционной для XVIII века демонстрации чувства собственного достоинства. Вместе с тем в миниатюре подобные „несовершенства“ почти незаметны, что можно отнести к способности этого искусства соединять разномасштабные и пространственно нескорректированные элементы, создавать, подобно гравюре, условно-рационалистическую среду, не требующую такой зрительной целостности, как живопись.

Написанные в период расцвета творчества Скородумова „Портрет неизвестного“ (1787) и „Портрет неизвестного в коричневом фраке“ (конец 1780-х – начало 1790-х гг., оба – из ГРМ) отличаются по сравнению с портретом Майкова большей зрелостью.

В профильном „Портрете неизвестного“ есть определенная отстраненность изображения от зрителя – качество, в целом характерное для миниатюр Скородумова. Подобное можно встретить и в его рисунках и акварелях, например в „Портрете отца“ (ГТГ). В „Пор-



43 Г. И. Скородумов.  
Портрет В. И. Майкова.  
Начало 1770-х гг.

трете неизвестного“ художником создается достаточно замкнутый в себе самоценный мир, в который нельзя проникнуть сразу, тем более человеку, не обладающему определенным вкусовым критерием. При этом общая атмосфера портрета и сам герой не кажутся чопорными, напротив, все выглядит просто и непритязательно. Показ „естественного“ человека в естественной, неофициальной обстановке составляет одно из характерных достижений миниатюриста. Костюм модели, хотя и по-своему изысканный, также сдержан и не несет ярко выраженных признаков социального превосходства. Здесь, как и в других миниатюрах Скородумова, можно уловить общие черты манеры этого художника – отточенное композиционное мастерство, тяготение к графичности, то есть линейно-плоскостной трактовке, внешней скромности и неброскости. Фигура отчетливо выделяется на достаточно ровном сиренево-сером нейтральном фоне. Неглубокое пространство строится послойно. Все внимание концентрируется на тонально-цветовых взаимоотношениях основных пятен и контурах. Их плавность и ритмическая повторяемость созвучны атмосфере тихого течения мысли и душевного покоя.

Стремясь к аскетичности и строгости, Скородумов тем не менее обогащает основные цвето-тональные пятна холодными и теплыми переливами. Подобная нюансировка особенно важна для моделировки лица, она служит здесь средством передачи чувственной трепетности, которая хотя и не особенно явственно, но все же ощущается в портретах Скородумова. Художник целенаправленно и последовательно очищает образ от случайного. Все размеренно, лишено суетливости и необязательности. Неудивительно, что такое изображение человека обретает повышенную значимость.

Профильный портрет достаточно распространен в миниатюре в отличие от станковой живописи. Помимо Скородумова, причастного к этой устойчивой традиции благодаря гравюре, такие миниатюры писали А.-Х. Ритт, П.-Э. Стролей, Ф. Виоллье, П.-Э. Рокштуль. У последнего это был даже преимущественный тип портрета. Попадая в один ряд с медалью, монетой, силуэтом, скульптурным портретным рельефом, камеей и гравюрой, профильная миниатюра несет в себе общие черты, характерные для любого профильного изображения. В XVIII столетии профиль во многом пред-



44 Г. И. Скородумов.  
Портрет И. И. Скородумова,  
отца художника

полагает и определенную форму идеализации модели, которая в конечном итоге сопоставлялась с античными героями. В таком портрете больше, чем где-либо, изначально заложена мемориальность, восходящая к истокам жанра. Еще Плиний-старший, приводя легенды о возникновении живописи и скульптурного рельефа, упоминает об обведении линиями тени лица любимого человека с тем, чтобы сохранить на память его изображение<sup>83</sup>. Распространен был профиль и на ранних этапах портрета Нового времени, о чем свидетельствуют, например, западноевропейские ктиторские изображения, медали и портреты раннего Ренессанса<sup>84</sup>. Впоследствии он занял место в тех разновидностях изобразительного искусства, которые тяготеют к памятной функции: в художественном надгробии, силуэте, медали.

В „Портрете неизвестного в коричневом фраке“ ясно ощущается, что Скородумов тяготеет к классическому типу полупарадного обстановочного изображения с поясным срезом. Колонна или пилястра и драпировка – привычные атрибуты торжественного идеального пространства больших станковых портретов – воспринимаются здесь как отчужденные от среды символические обозначения интерьера. Уже в этом сказывается совпадение типичной для Скородумова немногословности и свойств миниатюры обозначать ситуацию отдельными предметами, играющими роль признаков среды.

Сдержанное цветовое решение и бархатистая фактура, которой можно добиться только применением гуаши или плотной акварели, способствуют тому, что осязательные свойства изображения при всем тяготении художника к определенности несколько ослаблены. Предметы и сам человек словно созданы из неясной по своей природе материи, способной мягко впитывать взгляд зрителя. Благодаря этому миниатюры Скородумова располагают к пристальному и долгому рассматриванию. За их внешней скромностью и непритязательностью кроется достаточно богатый многоплановый мир, который, несмотря на свою уравновешенность и успокоенность, отнюдь не замер в статичной незыблемости. При программном тяготении к простоте искусство Скородумова лишено приземленности, бытовизма, прозы жизни, то есть того, что в принципе противоречит культуре миниатюрного портрета XVIII века.

Все преподносится достаточно простодушно, но как завоевание цивилизации, как требование самого тонкого вкуса. В лучших миниатюрах Скородумова мы встречаемся с достаточно органичным сплавом репрезентативности и камерности, аристократичности и обыденности, видимого и настраивающего на домысливание.

Появление миниатюр Скородумова связано с определенной станковизацией: увеличением размера, нивелировкой декоративных качеств, усложнением образной структуры. Ощутимы реакция на вещьность миниатюры, опора на традиции станковой акварели. Скородумов отходит от однозначности портретной характеристики, свойственной миниатюре первой половины столетия. Показательны тяготение к строгости и аскетичности, отказ от передачи чувственной красоты ради ситуации ожидания интимного. Нечто подобное можно обнаружить в определенной группе живописных работ второй половины XVIII века (портреты Спиридовых работы М. Шибанова, автопортрет Е. П. Чемесова).

Своей сдержанной элегантностью работы Скородумова, пожалуй, наиболее близки к английской миниатюре, которую он хорошо знал, пробыв несколько лет в Англии. Особенно напоминают скородумовские миниатюры некоторые мужские портреты знаменитого миниатюриста Р. Косвея и менее известной художницы Пенелопы Корвардин<sup>85</sup>. Их модели с неулыбчивыми одухотворенными лицами, так же как герои Скородумова, помещены в скромную, но изысканную обстановку. Здесь, видимо по-своему, нашла отражение специфика предметной культуры и этики конца столетия, вернее, та ее ветвь, которую обычно связывают с „английским стилем“. Его внешняя сдержанная изысканность ассоциировалась с духовным благородством. Однако в английском портрете, как бы он ни тяготел к непритязательной простоте, неизменно пробивается самозабвенная демонстрация веками отшлифованных достоинств „благородного джентльмена“ или „красивой леди“. Скородумов тяготеет к более простодушным характеристикам. Недостаточная последовательность в демонстрации „хорошего тона“ искупается здесь сочувственным отношением к модели и стремлением мягко и ненавязчиво трактовать положительные качества портретируемого.

Модели Скородумова отличает удивительное единодушие – это люди одного круга, с единым кодексом поведения и критериями

ценностей. Не всегда можно назвать конкретные прототипы. Художник изображал себя, своего отца-художника, поэта В. И. Майкова. Не исключено, что „неизвестные“ в его миниатюрах – тоже люди творческой профессии или, во всяком случае, с артистическими наклонностями. Недаром, видимо, профильный портрет неизвестного долгое время считался изображением президента Академии художеств А. И. Мусина-Пушкина. Между тем в трудности определения конкретной модели сказываются существенные черты миниатюрного портрета Скородумова. Здесь свою роль играет характерная для целого ряда миниатюрных работ конца XVIII столетия своеобразная каноничность. Известная повторяемость в чертах лица, „идеальность“ абрисов голов портретируемых сглаживают приметы индивидуального.

По сравнению со станковым портретом у миниатюры вообще меньше возможностей для передачи свойств конкретного человека. Поэтому такие миниатюристы, как Скородумов, лишь вскользь затрагивают одну из первых, но крайне необходимых ступеней портрета – „вещественный характер личности“<sup>86</sup>. Это не значит, что миниатюра совершенно лишена индивидуального вещественно-телесного слоя. Но в силу небольших размеров и характера общественных функций он трактован иначе, чем в станковом портрете. Требование сходства остается, и миниатюрному изображению, так же как любому портрету, его необходимо выполнять. На помощь приходят такие свойства образа, как его „неполная представимость“ и одновременно узнаваемость<sup>87</sup>. Для достижения сходства, видимо, было достаточно малозаметного акцента на нескольких характерных чертах, которые для непосвященного могли остаться незаметными. Остальное должна дорисовать вера зрителя в то, что изображен конкретный, неповторимый персонаж.

Определенная неконкретность лиц в миниатюрных портретах Скородумова объясняется также стремлением подчеркнуть в моделях определенное родство. Художник объединяет своих героев в своеобразное братство на основе принадлежности к клану интеллигенции по самоощущению, типу поведения и культу разума. Их среда лишена откровенного светского лоска и изощренной театральности. В этом эстетическом аскетизме получают отзвук просветительские идеи природной простоты, а следовательно, и чистоты нравов,





45 Г. И. Скородумов.  
Портрет неизвестного.  
1787

скромности и воздержанности в costume и обстановке. Эти идеалы Скородумов демонстрирует не без некоторой поучительности, показывая пример, как надо жить, во всем соблюдая меру. Просветительские интонации попадают в весьма своеобразную атмосферу, которая, с одной стороны, формируется концепцией интимного портрета, а с другой – возможностью миниатюры быть „доверенным лицом“ человека. Эти обстоятельства смягчают определенную декларативность, свойственную вообще портретному образу в миниатюре, создают атмосферу ненавязчивого общения со зрителем.

В отличие от Г. И. Скородумова А.-Х. Ритт – художник совершенно иного типа и представляет в миниатюре то направление, которое можно условно назвать „живописным“.

Августин Христиан Ритт (1765–1799) – один из самых известных миниатюристов XVIII столетия. Он популярен среди современников, коллекционеры и исследователи начала XX века выделяют его как „большого мастера“ наряду с Д. Г. Левицким и В. Л. Боровиковским. В наши дни его произведения неизменно экспонируются на выставках, включаются в каталоги наиболее значительных собраний. Сын скрипача придворной певческой капеллы, А.-Х. Ритт имел возможность довольно рано соприкоснуться со столичным художественным миром. Вероятно, первые уроки изобразительной грамоты он получил в петербургской Академии художеств. В 1781 году начинающий мастер уезжает учиться в Антверпен, а затем продолжает образование в Париже у известного живописца Ф.-А. Венсана. Его возвращение в 1792 году в Россию, видимо, не случайно. Оно совпадает с широким потоком эмиграции роялистски настроенной французской интеллигенции в монархические государства Европы. В эти же годы в Россию приезжают портретистка Л.-Э. Виже-Лебрен и исторический живописец Г.-Ф. Дуайен.

Достаточно продолжительное ученичество и начало творческой деятельности в видных художественных центрах Запада наложили на творчество Ритта неизгладимый отпечаток, выделили его среди русских миниатюристов как наиболее „европейского“ мастера. Немалую роль, видимо, играл тот парижский „акцент“, который уловим в изобразительном языке представителей разных национальностей, соприкоснувшихся с французской культурой у нее на родине. Например, столь же отчетливо выделяются среди своих соотечест-



46 Г. И. Скородумов.  
Портрет неизвестного в коричневом фраке.  
Конец 1780-х – начало 1790-х гг.

венников шведские мастера: живописец А. Рослен и миниатюрист П. Халль.

Наиболее известный период жизни Ритта – 1790-е годы. В это время его творчество тесно связано с русской художественной средой, обусловлено ее потребностями и закономерностями. Попав в орбиту отечественного искусства, Ритт довольно быстро получает официальное признание. В 1797 году он „удостоен“ в академики „по представленным . . . разным трудов его миниатюрным работам“<sup>88</sup>. Художнику, очевидно, не приходится страдать из-за отсутствия заказов. К тому же он принадлежит к числу наиболее плодовитых мастеров. Составленный им список включает более семисот работ<sup>89</sup>. Разумеется, число сохранившихся и известных по воспроизведениям вещей гораздо меньше, однако, и их вполне достаточно для того, чтобы считать наследие Ритта внушительным. Тем более что он прожил недолгую жизнь.

А.-Х. Ритт был по преимуществу миниатюристом, хотя известно, что он писал портреты маслом; сохранились и рисунки. Круг его заказчиков довольно разнообразен. Художник вряд ли отбирал своих героев по степени духовной или дружеской близости. Однако в основном ему позировали те, кто в 1790-е годы был в силе. Модели, как правило, принадлежат к высшим кругам, официально прославлены или утверждены в общественной значимости и внутренне уверены в том, что достойны кисти блестящего мастера. Среди миниатюристов конца XVIII века Ритт выделяется ориентацией на вкус, тяготеющий к светской представительности.

Следствием проявления тенденции к парадности, видимо, стоит считать склонность к максимально большому для миниатюры размеру: работы, овальные или круглые по формату, в основном варьируются от семи до десяти сантиметров в высоту или в диаметре. Дальнейшее увеличение угрожает специфике маленького портрета, а Ритт, как классический миниатюрист, хорошо знает законы этого искусства. Миниатюра может стать излишне громоздкой и неудобной, утратить одно из важнейших свойств как предмета, близкого человеку. Как медальон или жалованный портрет, ее также нельзя увеличить, не нарушив равновесия в costume. Даже кабинетная миниатюра имеет пределы, обусловленные камерным предназначением. Наконец, не свойственные ей размеры потребовали бы иного

живописно-образного языка. Разумеется, размер изобразительной поверхности не был прямо связан с идеей парадности. У целого ряда миниатюристов второй половины XVIII века тяготение к камерности воплощалось в произведениях не меньшего, чем у Ритта, формата. Об этом свидетельствуют, например, работы Г. Скородумова. Ритт же выбранные им масштабы использует как возможность более эффектного преподнесения модели и реализации своего живого темперамента.

Для работ художника характерен тип поясного изображения человека на фоне пейзажа. Используя аналогию со станковой живописью, можно сказать, что такой портрет занимает промежуточное положение между парадным и камерным. В рамках отечественной миниатюры, почти не знающей изображений в рост, он кажется достаточно репрезентативным. Подобный тип, связанный с сентименталистскими и преромантическими тенденциями, был одним из самых распространенных в миниатюрной живописи Европы конца XVIII века. Характерно, что наряду с произведениями Боровиковского наиболее близкие типологические параллели обнаруживаются в работах французского миниатюриста Л. Перена и связанного с этой школой П. Халля.

Манера Ритта тяготеет к живописности, что сказывается в стремлении сделать колорит и мазок важным эмоциональным фактором. Подобные черты можно обнаружить у определенного ряда миниатюристов второй половины XVIII века, составляющих целое направление. У представителей другой, графической, линии, как, например, у Г. И. Скородумова, П.-Э. Стралея, П.-Э. Рокштуля, преобладает линейно-плоскостная тенденция. Динамическая манера Ритта соответствует характеру его мировидения. Художник помещает своих героев в насыщенную движением и эмоционально заряженную среду. Об этом свидетельствуют характерные для него портреты Д. П. Салтыковой, И. П. Салтыкова, А. Л. Нарышкина (все – из ГЭ), А. Н. Самойлова (ГМИИ), Н. А. Зубова (ГРМ).

Из быстрого течения жизни, где каждое мгновение неповторимо и дорого, выхватываются полуоборот головы, беглый взгляд, эффектно взволнованные воздушным потоком волосы. Образ возникает из драгоценных россыпей мазков как бы на глазах у зрителя, который видит след каждого прикосновения кисти, и должен восприни-



47 А.-Х. Ритт.  
Портрет Д. П. Салтыковой.  
1790-е гг.



48 А.-Х. Ритт.  
Портрет И. П. Салтыкова.  
1790-е гг.

мать этот процесс не иначе, как с изумлением и восторгом. Таков расчет, заложенный в виртуозной экспрессии ритмовской манеры. Из-за открытого характера фактуры миниатюры кажутся неотделанными и порой даже эскизными в сравнении с работами его современников. Однако художник не только не тяготится незавершенностью своих портретов, но, напротив, придает эскизной манере артистический блеск, превращая и незаконченность в признак маэстрии. Порой он лишь несколькими динамичными ударами кисти намечает фигуру и лицо модели, создавая эффект импровизации („Портрет Н. П. Куракиной“, ГЭ, ГМИИ). Каждый миллиметр изобразительной поверхности пронизан движением. Мазочки самых разнообразных форм сталкиваются, сливаясь или отскакивая друг от друга, закрывая и вновь обнажая драгоценно-натуральный цвет костяной пластинки, образуя своеобразные „потоки“, „водовороты“ или „легкую рябь“. Мир, воссозданный художником на площади не больше человеческой ладони, находится в постоянном изменении и обновлении. Однако за спонтанными вихрями мазков и самозабвенно пульсирующей фактурой стоит контролирующий рассудок, сказывающийся прежде всего в правильном конструктивном рисунке. Движения кисти при внешней стихийности оказываются целесообразными. Они подчинены задачам выявления формы, объема, построения пространства, показа характера освещения и материальности предметов. В каждом произведении ощутима дисциплинирующая тенденция, которая направляет темперамент художника в законное русло.

Конфликт между энергичностью манеры, ее эмоциональной подвижностью и организующим эмоции рассудком сообщает портретам Ритта значительную напряженность. Это противостояние драматизирует выразительные средства, способствует углублению активности их воздействия, тем самым приближая миниатюру к возможностям „большой“ станковой живописи.

Несколько иной вариант противоборства эмоциональной манеры и рационального начала демонстрирует „Портрет С. В. Строгановой“ (1790-е гг., ГРМ). Написанный живо, быстрыми прикосновениями кисти, профиль молодой женщины „вплавлен“ в отточенную схему статичной композиции камеи. В этой работе мы видим, что Ритт присоединяется к достаточно широкой традиции ми-





49 А.-Х. Ритт.  
Портрет А. Н. Самойлова.  
Около 1795 г.

ниатюрного портрета, выполненного в виде камеи. В Западной Европе были даже мастера, специально сосредоточившиеся на этой области, например французский миниатюрист П. Саваж<sup>90</sup>. В русской миниатюре к искусству камеи в самых разных вариантах прибегали И. Я. Пескорский, Д. И. Евреинов, П.-Э. Рокштуль, в 1810–1820-е годы – А.-Ф. Лагрене. Обращаясь к этой разновидности портрета, Ритт остается верен своим пластическим принципам, внося в сложившуюся традицию индивидуальную трактовку. Особенно это заметно при сравнении „Портрета С. В. Строгановой“ с такой типичной работой в виде камеи, как „Портрет Екатерины II“ (не ранее 1785 г., ГРМ) И. Я. Пескорского. Выдержанная в серебристо-голубых тонах, последняя призвана имитировать маленький скульптурный рельеф. Антиклизированный профиль, характер оплечного среза, выверенные до эффекта вырезанности в камне контуры свидетельствуют о приверженности к классическим образцам. Ощутимо стремление к передаче осязательности. Фон представляет собой не пространственную среду, как в обычной миниатюре, а ровную непроницаемую плоскость. Выделяющееся на этом фоне светлым силуэтом изображение отличается тонкой, деликатной моделировкой и драгоценными, едва заметными переливами от сохраненного в светлых частях натурального цвета пластинки до бледных, голубовато-сиреневых прозрачных теней. Отсутствие контрастов и глухих теневых частей прекрасно передает белизну тонко проработанного камня.

В „Портрете С. В. Строгановой“ Ритта можно уловить лишь самый общий намек на камею – таковы профиль и общий абрис светлого силуэта, помещенного на глухом темном фоне. Это своего рода ожившая камея, поскольку при некоторых ее признаках изображение человека сохраняет свежесть натурального восприятия; вместо передачи характера драгоценного камня показан натуральный цвет лица, глаз, губ, волос, хотя и в более бледном, чем в других миниатюрах Ритта, тональном „регистре“. Границы форм не столь четки и категоричны, как у Пескорского. Они словно размываются под воздействием эмоциональной среды, в которой обычно обитают герои Ритта.

Сам тип портрета в виде камеи, столь редко встречающийся у этого мастера, возможно, был предусмотрен заказом. Естественно



50 А.-Х. Ритт.  
Портрет Н. П. Куракиной.  
Около 1797 г.



51 Гера.  
Италия. Iвек.  
Камея

предположить, что прекрасно образованная и, надо думать, хорошо знающая столь популярные в это время „древние“ искусства Софья Владимировна Строганова (урожденная Голицына) хотела видеть себя в возвышенном, антикизированном образе. Видимо, по ее просьбе портрет повторяется художником еще раз<sup>91</sup>. Кстати, первый из них был сделан в 1793 году – в связи с замужеством. Не исключено, что согласно традиции он предназначался в подарок жениху, П. А. Строганову.

Поскольку в такого рода миниатюрах представлена не просто определенная модель, а как бы уже однажды сделанное изображение, можно говорить о своего рода „портрете в портрете“, принципе „двойного преображения“ или костюмизации, о претворении модели в формах древнего, считавшегося образцом совершенства искусства. Создается прекрасная возможность – вписать сугубо камер-

ный и доверительный образ в классический контекст, уподобить своих близких Птолемию, Августу, Цезарю, Ливии, олимпийским божествам. Таким образом, модель профильной миниатюры в виде камеи, если даже и лишена атрибутов и примет аллегорического и мифологического плана, обладает плотным ассоциативным ореолом и воспринимается сквозь героизированную призму.

Как ни насыщает Ритт живописным разнообразием свои работы, к каким фактурным ухищрениям ни прибегает и как ни строго относится к пропорциональному построению фигуры, он остается верен законам миниатюры. Мастер неизменно соблюдает правила письма на воображаемой выпуклой поверхности, тщательно пластически выявляя центральную часть и трактуя более суммарно периферийные. Утверждая декоративную целостность, художник буквально расстилает по пластинке разнофактурный ковер мазков, которые, выполняя различные изобразительные задачи, не теряют визуальной связи с плоскостью. В большинстве произведений Ритт сохраняет принцип фактурного разнообразия в передаче лица, рук, одежды и пейзажного фона. При богатстве оттенков и переливчатости цвета каждое цветовое пятно оказывается закрепленным за определенным предметом.

Герои А.-Х. Ритта как бы омыты свежим воздухом, им легко и вольготно в мире, который создал для них художник. В унисон человеку дышит и природа – шелестящая растрепанная листва на фоне беспокойного облачного неба. Пейзаж принципиально неконкретен. Это образ Природы вообще. Недаром фон на некоторых миниатюрах представляет неясное движение голубых, синих, зеленовато-оливковых масс, которые скорее обозначают пейзаж, нежели изображают его. Это не бытовая среда, а среда бытия человека – его космос, вселенная, отражение которой сентименталистски настроенные писатели и художники видели в каждом уголке пейзажного парка. Последний в свою очередь мыслился моделью мира, как говорили в то время, „экстрактом вселенной“ „на десятине“<sup>92</sup>. Сам человек в этом контексте неотделим от природы, находясь с ней в согласии и гармонии, „ибо человек сам по себе есть фрагмент или отрывок: только с подобными ему существами и природою составляет он целое“<sup>93</sup>. Такого гармонического единения можно достичь, только живя в деревне, точнее, в усадьбе, где преимущества цивилизации



52 А.-Х. Ритт.  
Портрет С. В. Строгановой.  
1790-е гг.



53 И. Я. Пескорский.  
Портрет Екатерины II.  
Не ранее 1785 г.

сочетаются с „уединением“, „тишиной“ и натуральностью „красивых мест между лилей и роз“ (Г. Р. Державин. „Евгению. Жизнь Званская“). Недаром поэты и писатели 1790-х годов, в частности Г. Р. Державин, с восторгом воспевают „сельскую жизнь“. Природа для них нравственна, а город – скопище разврата. Эта мысль, проходящая лейтмотивом почти у всех русских сентименталистов, от М. Хераскова до Н. Карамзина, типична для времени высокого расцвета усадебной культуры.

Отдавая должное культуре природы, Ритт мыслит ее как некую неясную в своих границах среду, однако в частных проявлениях соразмерную и дружественную человеку. Художник не тратит сил на поиски сокрытых, может быть, глубоких, но слишком загадочных связей. Они для него ясны и недвусмысленны. Человек благополучен, здоров и лишен даже намека на ущербность, подобно тому миру, частью которого он является. Черты физического довольства с оттенком некоторого самолюбования определяют облик Н. А. Зубова, императрицы Марии Федоровны, А. Л. Нарышкина. Моделируя лицо, Ритт с близкой к барочным идеалам страстью выражает его чувственную привлекательность. Он, не скупясь, рассыпает блики, передавая блеск глаз и атласность тонкой кожи лица, выбирает достаточно яркие краски для губ, с удовольствием „разжигает“ румянец.

Непринужденная артистичность в наделении модели теми или иными свойствами помимо особенностей риттовского мастерства объясняется потенциями, заложенными в миниатюре вообще. Это искусство способно без особой мотивировки, методом аппликации соединять не только изображенного человека и окружающую его обстановку, но и такие слои портретного образа, как индивидуальное и родовое, общественное и личное, природное и цивилизованное.

Находясь „в объятиях природы“, герои Ритта не порывают связи с миром, где важны мундиры и чины. Многие из них представлены с жалованными портретами и в мундирах с орденами (как, например, супруги Д. П. и И. П. Салтыковы, Н. А. Зубов), другие компенсируют отсутствие этих регалий сознанием своей принадлежности к великосветскому обществу, где соблюдается соответствующий ритуал поведения. Близость природы не оказывает на модели Ритта особого воздействия. Они позируют так, словно находятся в дворцовой об-





54 А. Х. Ритт.  
Портрет А. Л. Нарышкина.  
1790-е гг.



55 А.-Х. Ритт.  
Портрет А. А. Голицына.  
1790-е гг.

становке, даже не собираясь притворяться нимфами, дриадами или вакханками, как у французских миниатюристов, или предаваться чувствительным размышлениям, подобно героиням Боровиковского.

Ритт соединяет то, что сентименталисты противопоставляют в своей программе – идеалы городской культуры и природу. Художнику не приходится особенно заботиться о тематическом единстве мотива. Он объединяет все, даже противоречивые элементы, чисто пластическими средствами. Основные усилия направлены на создание единой живописной среды. Скрадываются и уничтожаются границы между фигурой и пейзажным фоном; по одежде и клубящимся волосам пробегает тот же живой трепет, что и в кронах деревьев, столь же непостоянных, что и облачное небо. Принимая человека цивилизации, природа как бы наделяет его своей свежестью, отнюдь не отнимая светскости и заслуг перед отечеством, не превращая в „пастуха“ или „поселянку“.

В ряде случаев Ритт все же стремится мотивировать „пейзажный“ антураж. Дипломат и тайный советник, А. А. Голицын предстает перед зрителем в „натуральной“, „сельской“ обстановке<sup>94</sup>. Он небрежно облокотился на некий природный уступ и, резко повернув голову с полыхающими на ветру в английской манере волосами, обратил свой взор в неведомое нечто. Взволнованный пейзаж является своего рода зеркалом настроения модели, отраженного также в „смятении“ складок фрака и развевающимся галстук. Молодой человек показан то ли в виде эсквайра в своем имении, который порывисто наслаждается красотами дальних видов, то ли путешественника, восхищающегося живописностью посещенных мест и не забывшего стать в красивую позу созерцателя. Однако эта драматизация, возникшая, видимо, не без влияния преромантических идей, не получает достаточного развития в лице, утвердившемся в спокойном барском довольстве.

Ритт воспринимает миниатюру как праздник для глаз, обнаруживая, подобно Г. Р. Державину, острое пристрастие к „прелести красок, ярких, несметных“. В драгоценных по своей переливчатости разноцветных оттенках остро ощущается радость бытия. Одежда и украшения героев мало чем отличаются от убранства моделей других миниатюристов-современников. Однако Ритт уподобляет их, так



56 А.-Х. Ритт.  
Портрет Плещеевой.  
1790-е гг.



57 А.-Х. Ритт.  
Портрет Т. В. Юсуповой.  
1799

же как мир в целом, рассыпая дорогих предметов. Подобное стремление создать вокруг человека богатую обстановку, как бы заключить его в драгоценную оправу, сделать объектом эстетического любования обусловило целый ряд художественных явлений последнего десятилетия XVIII – начала XIX века. Помимо миниатюр Ритта к этой линии причастны парадные портреты В. Л. Боровиковского, интерьеры Ч. Камерона и В. Бренны, стихи Г. Р. Державина. Здесь мы сталкиваемся со своего рода повышенной оценкой изображаемого, изъявлением громкого восхищения, будь то человек, пейзаж или натюрморт. Так, в стихотворении „Радуга“ Державин пишет:

*Пурпур, лазурь, злато, багрянец,  
С зеленью тень, слиясь с серебром,  
Чудный, отливный, блестящий глянец  
Сыплют вокруг, тихим лучом  
Зениц к утешенью сияют,  
Пленяют!*

Наделяя свои миниатюры качествами дорогой вещи, Ритт откровенно приглашает зрителя „пленяться“ их красотой. Так же как и Державин, художник создает эффект драгоценности живописно-метафорическими средствами. Сопоставление плотного красного с глубоким голубым в „Портрете Н. А. Зубова“ выглядит как инкрустация с использованием яшмы и лазурита. Красочную мозаику из самоцветов напоминают портреты Д. П. и И. П. Салтыковых, серебром отливают построенные на серовато-голубых и сиренево-серых тонах „Портрет А. Л. Нарышкина“, „Портрет Т. В. Юсуповой“ (1799) и „Портрет Инглиша“ (все – из ГЭ). Художник не случайно помещает модели в подобный контекст. Он служит своеобразной призмой, сквозь которую портретист смотрит на человека, привычно и уверенно украшая его заведомо привлекательными способами. При этом живописные вариации, увлекая миниатюриста, зачастую приобретают несколько самодовлеющий характер. Эмоциональный импульс исходит прежде всего от художника, умеющего подать заказчика в „выгодном“ свете. Экспрессия лиц и жестов Д. П. Салтыковой, Т. В. Юсуповой, Н. И. Куракиной, Плещеевой и других не может соперничать с темпераментностью живописной манеры. Происходит своего рода оживление порой достаточно инертной модели с помощью той ситуации, в которую она поставлена портрети-



58 П.-А. Халль.  
Портрет молодого человека



59 Рibu.  
Женский портрет



стом. Ритт не столько всматривается в натуру, сколько проявляет сильную авторскую волю.

Однако за излюбленными ракурсами красивых голов, обрамленных потоками клубящихся локонов, за принципиально типичными позами и модным костюмом – за всем рисуется неповторимо индивидуальный облик каждого, манера держать себя в обществе. В любом портрете ощущается конкретная модель, которая, несомненно, была хорошо узнаваема. Особенность портретной концепции Ритта состоит в том, что из свойств реальной модели избираются лишь те, которые, с одной стороны, удобны для яркой, быстро прочитываемой индивидуальной характеристики, с другой – достаточно выпукло демонстрируют эстетический идеал художника и эпохи.

Вообще в миниатюрах Ритта есть определенное несоответствие между экзатичностью манеры, при помощи которой он создает вокруг изображенного человека настоящие „циклоны“, и общей стабильностью бытия модели. Встречающиеся порой выразительные позы, как правило, являются общепринятым знаком и не затрагивают глубоких свойств характера. В отличие от Скородумова, который с помощью несколько аскетического метода формулирует ситуацию ожидания, Ритт создает эффект живописной полноты, переполненности через край волевого воздействия на зрителя, который определенным образом эмоционально настраивается.

Нечастая для русской школы эмоциональность манеры Ритта и неизменная чувственная привлекательность его моделей вызывают ассоциации с французской традицией. Так же как и Ж. Леруа, Рибу, Л. Перен, М.-Н. Вестье и в наибольшей степени П. Халль (швед по происхождению и француз по живописи), Ритт в своих работах создает своеобразное зрелище для услады глаз. Однако в отличие от французских миниатюристов, как правило не чуждых чувственной пикантности, он старается не допускать крайностей, следуя основным направлениям русской культуры. Впрочем, художник иногда вырывается из общего русла отечественной миниатюры, давая по-французски свободную трактовку, например в „Портрете Е. А. Демидовой“ (ГТГ). Любившая театр, тяготевшая к лицедейству и прекрасно танцевавшая, Е. А. Демидова (возможно, что она изображена еще будучи Строгановой), видимо, желала видеть себя изображенной в обстановке живого представления. О ее запросах гово-



60 А.-Х. Ритт.  
Портрет ребенка в виде Амура



61 А.-Х. Ритт.  
Портрет Е. А. Демидовой.  
1790-е гг.

рит и портрет Ж.-Б. Греза<sup>95</sup>, где нарочитое усердие в молитве сочетается со свободой одевания. На миниатюре Ритта модель изогнутыми в виде рокайльных завитков ручками как бы старается удерживать „стекающие“ с обнаженных плеч одежды. Ее жест не лишен театральности, а нагота в игровом контексте предстает как костюм мифологического персонажа. Таким образом, Ритт присоединяется к французской линии мифологического портрета в его рокайльной интерпретации, где вены, гебы и дианы XVIII века разыгрывают незамысловатый, но чувственно-пряный, а порой и откровенно фривольный спектакль. В подобных случаях мифология выступает своеобразным поводом для создания нужной ситуации. Мифологический портрет предоставляет модели надеть на себя маску и костюм древних богинь и тем самым „примерить“ их божественные качества.

„Портрет Е. А. Демидовой“ – редкий, но не единственный у Ритта пример изображения с мифологическим подтекстом. Еще в большей степени таковым можно назвать „Портрет ребенка в виде Амура“ из Государственного Эрмитажа. В целом же в русской миниатюре мифологический портрет не имел широкого распространения. Встречается он, и то достаточно редко, лишь у представителей россики, а также в весьма своеобразном варианте у Боровиковского.

Последние десятилетия XVIII века отмечены интересом к народному быту, нравам и костюму, вызванным во многом культурой сентиментализма. Не остался чужд этой теме и Ритт, создавший портрет жены Ш.-Ю. Ритт в русском костюме (1798, ГЭ). Модель в традиционном русском крестьянском наряде – в сарафане и кокошнике – изображена в характерной для Ритта обстановке (на фоне пейзажа). Однако образ получает несколько иную окраску, чем в других его миниатюрах. Во всем чувствуется преднамеренность и даже определенная демонстративность. Необходимо также иметь в виду моду на русский костюм, санкционированную Екатериной II. Эта миниатюра является, по существу, стилизацией под „простонародный стиль“.

Стремление пользоваться средствами, соответствующими избранному мотиву, можно заметить и в упоминаемом „Портрете Е. А. Демидовой“, написанном с явно рокайльным акцентом. Как правило, в XVIII веке подобные тенденции встречаются у художников,



62 Д. Г. Левицкий.  
Портрет Агаши  
(А. Д. Левицкой, дочери художника).  
1785

не чуждых виртуозности. В желании найти живописное выражение, адекватное мотиву и замыслу, Ритт не одинок среди своих современников. Достаточно вспомнить такие работы Д. Г. Левицкого, как „Портрет Агаши“, где разыгрывается русская народная тема, а также написанный в духе европейского парадного полотна XVII века „Портрет Ф. П. Макуровского“. Оба эти художника – один в портрете маслом, другой в миниатюре – обладают необыкновенной сво-



63 А.-Х. Ритт.  
Портрет Марии Федоровны

бодой выражения, что является одним из условий подобной живописной игры. Разумеется, миниатюра в силу своего размера и устойчивого комплекса приемов не обладает возможностями масляной живописи. Лишь к середине XIX века, потеряв уже во многом свою специфику, обогатившись средствами выражения „большого“ искусства, миниатюра получила богатые возможности рядиться в костюм любого стиля и любой манеры. Это наглядно демонстрирует творчество А. П. Рокштуля. Однако стилизация Ритта не противоречит природе миниатюры, выступая как своеобразная костюмизация живописных средств, как художественная игра, которая к середине XIX века превратится в сугубо деловой подход – умение максимально точно воспроизвести определенную манеру.

Миниатюры Ритта, во всяком случае большинство из них, позволяют говорить о своеобразной картинности, как ни странно звучит это слово применительно к небольшим произведениям. Картинность предполагает достаточную развитость действия, что наиболее типично для портретов в рост и групповых изображений. Очень важна при этом и насыщенность среды, в которой пребывает модель, предметами и пейзажными мотивами. Портретов в рост и групповых сенок у Ритта в миниатюре не встречается. Однако у него есть необыкновенная живость, свобода движения персонажей и активный аккомпанемент – пейзажный фон, иными словами – та динамика, которая является если не изображением действия, то его отражением. Не будучи маленькими картинками, сами по себе миниатюры Ритта показывают соответствующую потенцию, заложенную в темпераменте художника. В наибольшей степени это относится к портретам, в которых наглядно иллюстрируется ампула заказчика – княгиня Н. И. Куракина играет на арфе<sup>96</sup>, императрица Мария Федоровна показана, как художница, с папкой рисунков и карандашом<sup>97</sup>. Однако и в этом случае модели не увлекаются чрезмерно действием, довольствуясь тем, что рядом с ними находится предмет, указывающий на род занятий. Основные силы затрачиваются на создание наиболее выгодной позы. Так, Н. И. Куракина пользуется музыкальным инструментом не только для того, чтобы показать свою причастность к миру искусства – она действительно славилась игрой на арфе – но и для демонстрации гибкости стройного стана, изящества движений рук с тонкими пальчиками. Указанная

картинность, вернее ее потенция, сообщает миниатюрам Ритта статус законченного, не лишено значительности произведения, отчасти компенсируя его „эскизную“ манеру. В этом видится еще одна возможность наделять миниатюру качествами „большой“ живописи и, соответственно, свойствами станкового произведения. Подобное стремление обнаруживается и у Боровиковского, который, однако, решает проблему несколько иначе.

По развитости действия Ритт теснее всего смыкается с представителями россики: немецким художником П.-Э. Стрелеем – автором портрета играющей на арфе Е. Б. Шаховской (1790-е гг., ГРМ), швейцарским мастером Ф. Виоллье, создавшим несколько портретов заботливых матерей с младенцами, и другими мастерами, использующими подобные мотивы. Однако в целом миниатюра в России не знает такого введения элементов сюжетной композиции, как, например, французская. Если „Портрету дамы, играющей на арфе“ Л. Перена<sup>98</sup> можно найти аналогии в отечественной школе, то такие мотивы, как бегущая женщина<sup>99</sup>, девушка, вырезающая на дереве монограмму<sup>100</sup>, или молодая дама, защищающая вылетевшую из клетки птичку от домашней собачки<sup>101</sup>, русской миниатюре не свойственны.

Миниатюры Ритта благодаря насыщенности пластическими изощрениями откровенно тяготеют к станковости. Его портретная концепция больше соответствует кабинетной функции миниатюры, хотя подобные большие медальоны носили и на груди, как можно судить по ряду портретов В. Боровиковского. Усиление активности изобразительных средств к концу XVIII века свидетельствует о достаточной зрелости миниатюры в России и об осознании мастерами наличия широкой гаммы ее возможностей.

Владимир Лукич Боровиковский (1757–1825) занимает совершенно особое место в нашей миниатюре. В сущности, мы имеем дело с редким случаем серьезного участия крупного живописца в судьбах этой специфической области. Известно, что в период всеобщего увлечения миниатюрой с просьбой исполнить маленький портрет обращались к Ф. С. Рокотову, который неизменно отказывался от таких предложений<sup>102</sup>. Не исключено, что аналогичное происходило с более гибким и разнообразным художником Левицким. Конечно, не следует думать, что малая форма была несимпатична или





64 А.-Х. Ритт.  
Портрет Н. И. Куракиной

недоступна большим портретистам. Однако, несомненно, она рассматривалась как особая разновидность мастерства, не укладываемая не столько в мировоззренческие представления того или иного художника, сколько в его налаженную профессиональную „кухню“, приспособленную для других размеров и техники. Кроме того, можно допустить, что занятия миниатюрой рисковали подорвать сложившуюся репутацию мастера больших полотен. Однако Боровиковский был художником особого склада, и расцвет его творчества приходится на другое время, чем у Рокотова и Левицкого.

Он довольно поздно стал профессиональным живописцем. Среди учителей Боровиковского был придворный живописец И.-Б. Лампи, писавший также и миниатюры. Большую роль в становлении творчества Боровиковского сыграла близость к литературно-художественному кружку, главными вдохновителями которого были поэт Г.Р. Державин и разносторонний по своим талантам Н.А. Львов. Близким человеком здесь был поэт В.В. Капнист, введший художника в орбиту кружка. Многие из этих людей, их друзья и родственники запечатлены в больших и маленьких портретах Боровиковского.

Занятие любимым искусством, если оно происходило на высоком художественном уровне, расценивалось вольной дружеской средой одинаково высоко и уважительно. В атмосфере увлечения идеями Руссо, популярности просветительских идеалов, в спорах и размышлениях о новых формах искусства формируется творческое кредо художника. В петербургском окружении Боровиковского в почете мир чувств и природная нравственность человека. Ставшие если не господствующими, то очень важными мотивами в поэзии Г.Р. Державина, В.В. Капниста, Н.А. Львова, в музыке Е.И. Фомина, они нашли отзвук и в живописи. Под воздействием этих идей создаются первые зрелые произведения Боровиковского.

Расцвет творчества художника приходится на последнее десятилетие XVIII – первые двадцать лет XIX века, когда во всех сферах русской культуры просыпается особый интерес к камерным формам. Его миниатюры и малоформатные портреты можно выделить в самостоятельную область, однако тесно связанную с „большой“ станковой живописью.



65 П.-Э. Строли (Стролей, Стролиг).  
Портрет Е. Б. Шаховской, играющей на арфе.  
1790-е гг.

Небольшие по размеру произведения Боровиковского, переключаясь в эволюции с основной линией – станковыми портретами маслом, – имеют и свою логику развития. Несомненно, что 1790-е годы были для них периодом наивысшего расцвета. Большинство известных миниатюрных портретов создается около середины 1790-х годов, когда художник вступает в полосу творческой зрелости.

Как мастер портрета, Боровиковский одинаково ярко заявил о себе в больших парадных изображениях с торжественной репрезентативной программой, в камерных полотнах типа „Портрета М. И. Лопухиной“ и, наконец, в миниатюре. Иными словами, художнику были одновременно если не близки, то доступны идеи большого искусства высокого „одического“ стиля и самые сокровенные мысли и чувства, рассчитанные на родственников по духу зрителей. Столь же широк по социальному составу и степени духовной близости диапазон моделей, а следовательно и заказчиков. По сравнению со станковой живописью, в миниатюре и малоформатном портрете преобладают модели из дружеского окружения, а также люди, имеющие отношение к миру искусства, и их родственники. В. Л. Боровиковский пишет поэтов Г. Р. Державина и В. В. Капниста, художника Д. Г. Левицкого, архитектора А. А. Менеласа, жену Н. А. Львова.

Ряд особенностей миниатюр Боровиковского выделяет его из числа мастеров, трудившихся преимущественно в этой сфере. Во-первых, большей частью его миниатюры написаны на картоне или металле маслом, что заметно отличает их от изображений на кости и эмали. Во-вторых, они тесно связаны с его портретами „в натуру“ и малоформатными изображениями. Порой очень трудно провести грань между большими миниатюрами и малоформатными портретами не только из-за размера, но и в образном плане. В связи с этим при рассмотрении творчества Боровиковского-миниатюриста приходится учитывать особенности всех разновидностей маленького портрета этого художника: классической миниатюры, миниатюрного портрета маслом и отчасти малоформатного масляного портрета.

Произведений классической миниатюры у Боровиковского известно немного: „Портрет В. В. Капниста“ (ГРМ), „Портрет А. И. Васильева“ (ок. 1800, ГТГ), „Портрет А. (С.?) Голицыной“ (ГТГ) и „Портрет Александра I“ (1812, Пушкинский дом).



66 В. Л. Боровиковский.  
Портрет В. В. Капниста.  
Начало 1790-х гг.

Портрет В. В. Капниста был написан, скорее всего, в 1793 году, как считает Т. В. Алексеева, в один из приездов поэта в столицу<sup>103</sup>. К изображению человека, проявившего большое участие в его судьбе, художник относится как к очень ответственному заказу. Миниатюра выделяется любовным и мастерским исполнением. Мотив, который избирает Боровиковский, как нельзя более соответствует сентименталистской программе. В. В. Капнист изображен в томной позе, опершись на постамент стоящей в пейзажном парке скульптуры. Физическая расслабленность и откровенная бездеятельность предполагают душевную раскованность, погружение в мир собственных чувствований, „сладостное забвение“, по словам Н. Карамзина, когда человек, не засыпая, видит „сны, восхитительные и печальные“<sup>104</sup>. На лице царствует меланхолическая задумчивость, слегка просветленная полуулыбкой. Взгляд рассеян и не обладает той остротой, как у героев Ритта. Показано какое-то состояние полудремоты. Этому способствует и наклон головы, может быть несколько манерно-томный по сравнению с обычно встречающимися в мужских портретах Боровиковского. Общей чувствительной атмосфере соответствует и пейзажный фон. Не столь конкретный, как в больших станковых портретах, он кажется увиденным сквозь сентиментальные слезы умильного восторга перед природой. Приблизительно в это же время Н. Карамзин пишет в „Письмах русского путешественника“: „Я смотрел и наслаждался; смотрел, радовался и – даже плакал, что обыкновенно бывает, когда сердцу моему очень, очень весело! – Вынул бумагу, карандаш; написал: „Любезная природа!“ – И более ни слова!“<sup>105</sup> Этот образ „любезной“, приятно воздействующей на чувства природы, которая служит идеальной средой для модели, широко используется Боровиковским как в „большой“, так и в малоформатной живописи.

Свою роль в композиции миниатюры играет скульптурный бюст, изображающий, как предполагают, жену В. В. Капниста Александру Алексеевну, урожденную Дьякову<sup>106</sup>. Скульптура, с которой модель ведет неслышимый диалог, становится распространенным мотивом в живописном портрете конца XVIII века. В сопоставлении человека и скульптуры содержится намек на духовную связь между ними. Скульптура – двойник, который может наделяться чертами конкретной личности, служит одновременно поводом для глубоких



67 В. Л. Боровиковский.  
Портрет А. И. Васильева.  
Около 1800 г.



68 В. И. Боровиковский.  
Портрет М. Д. Дуниной.  
1799

чувствований и размышлений самого разного порядка – от конкретных, касающихся данного персонажа, до судеб мироздания. Впрочем, раскрытие конкретных переживаний – это предмет литературы. Живописец же довольствуется созданием общей чувствительной атмосферы, располагающей к сладостно-меланхолическим размышлениям. В данном контексте скульптурный „кумир“, являясь отправной точкой размышлений, может рассматриваться и как





69 В. Л. Боровиковский.  
Портрет Е. Н. Арсеневой.  
Вторая половина 1790-х гг.

своего рода материализация предмета переживаний, призванного разъяснить и конкретизировать созданную живописными средствами обстановку.

Идее сладостной тоски подчиняется и линейно-ритмическая организация портрета Капниста. Она характеризуется плавными перетеканиями S-образных линий. Между тем эта, по мнению Хогарта, „линия красоты“, многократно повторенная, создает и определен-

ный орнаментально-декоративный эффект, связывая воедино очертания круглой пластинки, положение фигуры в пространстве, ритм складок, линии пейзажа и т. д. Плавность и текучесть этих линий хорошо передает состояние внешней размягченности, что не встречается в других мужских (тем более станковых) портретах Боровиковского, где модели, как правило, позируют более уверенно и строго. Однако данный вариант позирования не раз использовался впоследствии Боровиковским для женских моделей, о чем свидетельствуют такие его работы, как „М. А. Львова“ (1790-е гг.), „Е. В. Торсукова“ (1795), „Е. Н. Арсеньева“, „А. П. Гагарина“ (1801), „М. Д. Дунина“ (1799).

В русле общего настроения находится и колорит портрета Капниста, построенный на сочетании звучного холодного аккорда одеяния с более сдержанными и сложными оттенками пейзажного окружения. Поза, вдохновенное бледное лицо, трепещущие на ветру волосы, небрежно наброшенный на плечо густо-голубой плащ, словно „сочувствующий“ модели пейзаж – все это наводит на мысль: не имеем ли мы дело с указанием на поэтическое кредо изображенного, с поисками своеобразного эквивалента меланхолической ветви его поэзии. Высокое мастерство призвано придать этим почти формульно выраженным идеалам сентиментализма пластическое единство.

Портрет А. И. Васильева (ок. 1800, ГТГ) выделяется из числа миниатюр Боровиковского сочетанием конкретно-чувственной трактовки и использования аллегорических рационального плана элементов. Известно несколько выполненных живописцем маленьких портретов А. И. Васильева, не повторяющих буквально друг друга. Изображение „государственного мужа“ в мундире, при орденах, на фоне пейзажа характерно для станковых портретов и миниатюр этого времени, и сам образ больше, чем, например, „В. В. Капнист“, соответствует строгому характеру большинства станковых и малоформатных мужских портретов Боровиковского.

Отличительной чертой этой миниатюры является пейзажный фон, представляющий своеобразную аллегория процветания отечества. Слева, несколько поодаль, изображены чудодейственные растения, с веток которых на карту России падает дождь из золотых монет. Плодоносность этих растений явно зависит от попечений изо-



70 В. Л. Боровиковский.  
Портрет Скобеевой.  
Вторая половина 1790-х гг.

браженного, что подчеркивает и красноречивая надпись: „Его трудами“. Тем самым показана важность для отечества усилий А. И. Васильева, как ответственного за финансы страны. Такая комментирующая аллегория с использованием текста вызывает ассоциации с панегирической гравюрой, обладающей развернутой программой прославления. Сам характер аллегии, соединяющей изображение и слово, напоминает о традиции „символов и эмблемат“, прямое

использование которых представляется несколько архаичным для живописи конца XVIII века и неожиданным для Боровиковского. Однако в художественной ткани миниатюры, если иметь в виду ее специфику, аллегорическая вставка не кажется особенно чужеродной. Ее характеру соответствует выделение красочностью мундира, а также орденов, звезд и орденской ленты, напоминающих о положении модели и ревностном исполнении служебного долга. При этом трактовка аллегорических предметов соответствует общему живописно-пластическому строю миниатюры. Монеты и карта изображены объемно-пространственно, хорошо вписываясь в природную среду.

Симптоматично, что столь откровенный аллегорический комментарий не встречается в станковой живописи Боровиковского, как бы она ни тяготела к иносказательному подтексту. Например, портреты Е. Н. Арсеньевой и Скобеевой (ГРМ) содержат скорее намек на мифологическую Венеру с характерным для нее атрибутом – яблоком, чем прямое на нее указание. Столь же ненавязчиво выглядит и „пастушеский“ наряд Арсеньевой, создающий в портрете общую театрально-игровую обстановку<sup>107</sup>. Видимо, условность маленького изображения давала повод для более откровенной костюмизации. Например, Е. Г. Темкина и Скобеева, представленные в станковых портретах в обычных костюмах, в небольших написанных маслом работах даны в виде Дианы, с соответствующими атрибутами и в „античных“ нарядах. Боровиковский, вступив в „сферу“ миниатюры, допускает немислимый для его станковых портретов оттенок фривольности, очевидно предопределенный заказом. Почему же миниатюра в этом плане дает большую свободу? Видимо, определенную роль здесь играет такое качество искусства малых форм, в том числе миниатюры, как сокровенность – ситуация, при которой многие общественные запреты не действуют, а престижная сторона личного вкуса становится не столь обязательной. Разумеется, в этих работах Боровиковскому далеко до французской свободы обращения с пикантными мотивами. Достаточно вспомнить „Поцелуй“ П. Халля<sup>108</sup> или „Портрет дамы в голубом платье“ Ж. Леруа (ГЭ). Однако сама возможность подобного изображения показательна и объективно выполняет потребности заказчика, которые никак не могли быть реализованы в станковой живописи, во всяком



71 В. Л. Боровиковский.  
Портрет Скобеевой в виде Дианы.  
Вторая половина 1790-х гг.

случае в исполнении отечественных мастеров.

Миниатюра, написанная маслом на картоне или металле, представляет особую область в творчестве Боровиковского. Такие изображения в европейском искусстве имеют достаточную традицию. Большое распространение маленькие портреты маслом получили в XVII веке, особенно в Италии, Голландии, Фландрии. Встречаются они в более позднее время и в России, хотя и не составляют до конца XVIII века особой ветви. С подобной техникой Боровиковский мог познакомиться еще на Украине, где широко была распространена живопись маслом на небольших металлических пластинках в церковном искусстве и в надгробных портретах. Продолжая давнюю традицию, художник приспосабливает ее к запросам своего времени. Этими работами Боровиковский выделяется в конце столетия в равной мере среди живописцев и классических миниатюристов, которые маслом писали очень редко.

Одна из наиболее интересных работ этого ряда – „Портрет неизвестной в красной шали“ (середина 1790-х гг., ГТГ). Предполагают, что здесь изображена Е. Н. Арсеньева, которую Боровиковский запечатлел в станковом живописном портрете (ГРМ)<sup>109</sup>.

Так же как и во многих произведениях художника, модель оставлена наедине с природой. Не очень ясный по своим очертаниям, погруженный в сумрак ландшафт пронизан трепетом. Едва различимый в полутьме куст роз свидетельствует о том, что модель находится, скорее всего, в пейзажном парке, который исполняет роль естественной природы. Розы – любимые цветы Боровиковского – часто встречаются в его портретах. Соответствующее женскому образу флоральное обрамление, восходящее к культуре барокко и рококо, оборачивается живописной метафорой. Человек выступает, как своего рода „цветок природы“, лишь внешне украшенный цивилизацией. Модное платье, золотой медальон, драгоценности, красная шаль в данном контексте не противоречат идее единства с природой. Красиво, со вкусом убранный человек становится сродни красивому явлению природы. И весь этот предметный антураж так же необходим молодой женщине, как розе многочисленные ее лепестки. Модель, явленная зрителю как драгоценная вещь, со вспышками бликов и рефлексов, окутана между тем дымкой чувствительности. Свет, скрадывающий контуры в одном месте и выявляющий



72 В. Л. Боровиковский.  
Портрет Е. Г. Темкиной.  
1798

мельчайшие детали в другом, и охвативший все волнением ветер – отнюдь не атмосферические явления, а отражение душевных движений художника, модели и, наконец, зрителя. В соответствии с этим живопись сочетает плавность перетекания от одного цвета к другому с энергичным, но точным нанесением мозаики из мелких мазочков. Неоднородность и динамика фактуры не ассоциируются с эскизностью и незаконченностью, хотя маленькая вещь кажется создан-



73 В. Л. Боровиковский.  
Портрет Е. Г. Темкиной в виде Дианы.  
1798





74 Ж. Леруа.  
Портрет дамы в голубом платье

ной быстро, эмоционально, без излишней осторожности – почти на одном дыхании.

Здесь, как и в миниатюрном портрете В. В. Капниста, мотив душевной взволнованности сгущается до яркой наглядности. В этом же русле сделана миниатюра „Неизвестная с медальоном“ (местонахождение неизвестно), которая могла бы послужить своеобразным руководством, демонстрирующим, как следует переживать и чувствовать, когда в руках находится миниатюрный портрет близкого человека. В момент наивысшей чувствительности модель начинает вести себя так же, как героини Ротари и Греза (имеется в виду своеобразный жанр так называемой „головки“ – „tête d'expression“). Рокайльные истоки сентиментализма Боровиковского проступают здесь очевиднее, чем в его больших полотнах, и, если учесть камерную и гедонистическую природу миниатюры, здесь эти тенденции, наверное, уместнее.

В мужских миниатюрных портретах Боровиковского на первый план, соответственно, выдвигаются иные качества („Портрет неизвестного в синем кафтане“, 1794, ГРМ; „Портрет Г. Р. Державина“, ок. 1795, ГТГ и др.). Ампула моделей колеблется между долгом деятельного гражданина и свободой, которую дает тихая усадебная жизнь, что в целом показательно для мужских портретов Боровиковского, будь то станковые, малоформатные или миниатюрные изображения. Но в миниатюрном портрете все протекает в более наглядных формах. Свою лепту, очевидно, вносят и заказчики, желая соединить „государственное“ с „природным“. Известно, как серьезно относился к своей государственной службе поэт Державин. На круглом миниатюрном портрете (ок. 1795, ГТГ) он представлен как носитель сословно-иерархических отличий, ответственный за свой мундир и полномочия, которыми наделен. Горделивая осанка и назидательный жест сообщают явственный оттенок дидактики. Поэтический пейзаж и отмеченное меланхолической задумчивостью лицо обозначают другой, достаточно автономный план.

В силу своих размеров и относительной быстроты исполнения миниатюрные изображения могли служить прекрасной почвой для экспериментирования. В этих работах специфически формулируется тот нравственный и эстетический идеал, сфера чувств и оттенков настроений, которые художник развивал в допускающих другие



75 В. Л. Боровиковский.  
Портрет неизвестной в красной шали  
(Е. Н. Арсеньевой?).  
Середина 1790-х гг.

возможности границах станковых полотен. Видимо, отсюда пришла в его станковую живопись трогательная чувствительность, для которой словно создана малая форма. Достаточно упомянуть небольшой исполненный маслом портрет Боровиковского „Лизынька и Дашинька“ (1794), в котором сентиментальная умиленность достигает степени, невозможной в портрете „в натуру“.

В миниатюрных портретах, написанных маслом, сколь они ни малы, художник стремится максимально использовать свойства масляной живописи. В них нет и следа подражанию технике эмали или акварели. В отличие от письма на костяной пластинке, цвет основы, на которой работает мастер, не имеет значения для художественного эффекта. Однако скольжение кисти по металлу или картону объективно сказывается на фактуре живописи. Гладь металла часто как бы повторяется поверхностью красочного слоя, придающей портрету равномерный блеск, который можно сопоставить с эмалевым.

Применяясь к малой форме в миниатюрных работах маслом, Боровиковский тяготеет к большему, чем в станковой живописи, декоративизму, чаще вводит сочетание звучных тонов, стремится порой к тонкой отделке деталей, уделяет большое внимание ритмической организации линейного строя. Темный плотный колорит масляной живописи придает им зрительную тяжесть, которой при всей основательности и стремлению к большим размерам нет даже в эмалях этого времени. Маленькие работы Боровиковского не предполагают такого близкого разглядывания, как произведения классической миниатюры, хотя художник порой очень внимателен к деталям. Требуется определенное расстояние, чтобы они слились при восприятии в единое художественное целое.

Характерная особенность этой группы портретов состоит в культивировании художником в каждом из них одной или нескольких однопорядковых эмоциональных черт, в то время как в большом портрете они оказываются лишь отдельными нюансами, присущими модели наряду с другими качествами.

Еще дальше уходит от традиции миниатюры В. Боровиковский в малоформатных портретах, размеры которых по высоте приближаются к двадцати сантиметрам. Портреты Н. И. Львовой и А. А. Менеласа из Русского музея, а также портрет Г. Р. Державина 1795



76 В. Л. Боровиковский.  
Портрет Г. Р. Державина.  
1795

года из Третьяковской галереи уже невозможно держать в одной руке без достаточных усилий, как миниатюру. Для них требуется совершенно иная пространственная зона, чем для миниатюры, помещающейся на ладони. Им больше подходит стена небольшого кабинета. Своими особенностями отличается и художественное решение. Трактовка пространства становится более иллюзорной, менее связанной с плоскостью. В „Портрете Н. И. Львовой“ изобразитель-



77 В. Л. Боровиковский.  
Портрет А. А. Менеласа.  
Начало 1790-х гг.



78 В. Л. Боровиковский.  
Портрет Н. И. Львовой.  
1790-е гг.

ные средства подчиняются главным образом логике создания объемно-пространственной и эмоционально-психологической среды. В них нет ни самодовлеющего декоративизма, свойственного классической миниатюре, ни той цветовой нарядности, которая присутствует во многих изображениях на эмали и металле. Задумчивость, внутренняя сосредоточенность на лице женщины скрывают сильные душевные движения, метафорически выраженные в „беспокойной“ живописи пейзажного фона и одежды. Переданная художником эмоциональная атмосфера насыщена восторгами, слезами, сочувствием к любимому человеку – словом, всем, чем богата русская сентиментальная повесть и лирика на рубеже столетий, и что в более спокойном варианте демонстрирует Боровиковский в своих лучших, главным образом женских, портретах. В „Портрете Н. И. Львовой“ эти идеалы выражены, может быть, не совсем определенно, но достаточно концентрированно. Это своего рода сгусток качеств, которые получают более обстоятельное воплощение в портретах М. И. Лопухиной (1797), Е. А. Долгорукой (1798), А. П. Гагариной (1801) и других.

Возвращаясь к проблеме воздействия камерных форм портрета на станковую живопись Боровиковского, отметим, что в последней отразилась явная сформулированность, определенная знаковость и даже известная однозначность настроения – то есть тот способ передачи эмоций, который единственно возможен в маленьком поле миниатюры.

Видимо, не без влияния миниатюры в портретах „в натуру“ ощущается преобладание той или иной ведущей черты в эмоциональном состоянии моделей, что сообщает и большим работам Боровиковского некоторые свойства отвлеченной „головки“.

В определенной степени связующим звеном между станковым портретом и миниатюрой является пристрастие Боровиковского к деталям, которыми в изобилии он оснащает свои главным образом парадные мужские портреты „в натуру“. Ордена, шитье, детали костюма, предметы обстановки тщательно и любовно вылеплены, пластически определены и в достаточной степени автономны. Такие скрупулезные натюрморты в рамках большого живописного полотна не встречаются не только у Рокотова, но и у чуткого к свойствам материального мира Левицкого.





79 В. Л. Боровиковский.  
Портрет М. И. Лопухиной.  
1797

Несомненно и воздействие большого портрета на маленький. Рядом с работами Ритта миниатюры Боровиковского, особенно выполненные маслом, выглядят как произведения станковиста. Вместе с тем, обойденные достоинствами классической миниатюры, они обнаруживают гораздо больше духовных потенций, чем „положено“ настоящей миниатюре. Здесь заметнее портретный образ окрашивается чувствительностью, эмоциональные свойства теснее связы-

ваются с самой моделью. Обратившись к искусству миниатюрного портрета, Боровиковский почерпнул из него много полезного для станкового портрета и одновременно помог миниатюре обнаружить максимум ее духовных возможностей, показав, какой содержательной и трогательной, а не только памятной и красивой она может быть. В этом состоит очень важная заслуга художника, который к тому же создает новую традицию малоформатного масляного портрета, получившего широкое распространение в первой половине XIX века. Что же касается парадоксальной ситуации, при которой потенции мастера оказываются словно „споткнувшимися“ о ресурсы малой формы, то вряд ли она достойна сожаления. Это нисколько не принижает ни таланта Боровиковского, ни достоинств искусства малых форм, но позволяет судить о неоднозначности и широте возможностей портретного искусства второй половины XVIII века в целом, во всей гамме его разновидностей.

Авторский состав известных миниатюристов 1780–1790-х годов далеко не исчерпывается именами наиболее выдающихся из них – Г. И. Скородумова, В. Л. Боровиковского, А.-Х. Ритта. В это время в области миниатюры на кости работали К. Ф. Мельников, И. Я. Пескорский, К. С. Новоселов, Ф. Г. Слезенцов и другие. Особую линию представляют иностранные мастера Ф. де Мейс, А.-Ф.-Г. Виоллье, П.-Э. Стролей, Хорнунг, К. де Местр, И.-Б. Лампи . . . Огромное число работ неустановленных авторов – еще одно свидетельство расцвета миниатюрного дела, который переживает русская культура в последней четверти столетия. Заметным явлением в истории миниатюры было творчество П.-Э. Рокштуля (1764–1824).

Хотя известные миниатюры П.-Э. Рокштуля были созданы в начале XIX века, он сформировался в XVIII веке и по характеру творчества – рубежный художник. Рассмотрение его работ в контексте искусства XVIII столетия правомерно и в том плане, что именно в них сформулировался стойкий интерес к профильному портрету, проявлявшийся ранее лишь в отдельных произведениях.

Выходец из Курляндии, Петер Эрнст Рокштуль одно время работал в прибалтийских землях. В конце XVIII столетия он появился в Петербурге, где, видимо, пришелся заказчикам по нраву. Во всяком случае, огромное число сохранившихся произведений выделяет его среди современных ему мастеров. Кроме классической миниатюры



80 В. Л. Боровиковский.  
Семейный портрет.  
Первая половина 1790-х гг.  
Эскиз

Рокштуль писал на эмали, фарфоре, стекле, создавал силуэты. Модели его разнообразны и составляют целую галерею представителей русского общества.

Найдя необходимую форму, Рокштуль не стремится ее варьировать. Погрудный или плечный профильный портрет выглядит своего рода „подписью“ художника, становится сейчас чуть ли не важнейшим признаком его работ. Художник не прямо воспроизводит камею, как И. Я. Пескорский или А.-Ф. Лагрене, а лишь намекает на нее характером рисунка, силуэтно-графической трактовкой фигуры, помещенной на глухом, темном фоне. При этом условность композиции, сделанной „под камею“, соединяется с натуральностью изображения лица, волос, костюма, орденов и украшений. В работах П.-Э. Рокштуля аппликативность становится осознанным принципом, выразительным средством, заложенным в самой специфике избранного типа. Откровенно нейтральный фон в таких работах, как „Портрет П. П. Щербатова“ (ГРМ) или „Портрет А. Н. Салтыкова“ (ГЭ) и как многие женские портреты, оттеняют тонкость и тщательность живописи. Каждый мазок и линия приобретают особую ценность. Игра немногочисленных оттенков в лице становится богаче и живее, яркими красками загораются ордена, звезды и орденские ленты. Интенсивность цвета „околичностей“ повышается за счет значительно более сдержанного колористического окружения. В живописи Рокштуля ощущается уверенность в собственном мастерстве и даже в определенной степени демонстрация виртуозности, правда иного порядка, чем у Ритта. Это своего рода „графическая“ маэстрия. В „Портрете П. П. Щербатова“, например, лицо написано максимально натурально, с тонкой разработкой полутонов и отличается деликатной пластической лепкой. Микроскопическая детализация сочетается с чистотой и четкостью линии профиля.

Скрупулезное деловито-тщательное письмо Рокштуля имеет тенденцию к решению в строгом линейно-пластическом ключе с ориентацией на античные образцы. Художник обращает особое внимание на выразительность линии и пятна. Недаром целый ряд его, особенно женских, портретов написан почти монохромно, профиль изображенных выделяется светлым силуэтом на темном фоне. И в целом творчество П.-Э. Рокштуля, как никакое другое, близко к искусству силуэта. Характерная для последнего ясность внешнего аб-



81 П.-Э.Рокштуль.  
Портрет М. И. Голенищева-Кутузова.  
1800-е гг.



82 П.-Э. Рокшкуль.  
Портрет П. П. Щербатова.  
Первая половина 1800-х гг.

риса подчеркнута тонкой прорисовкой отдельных нитей волос на границе фона и прически, несколькими движениями кисти помечены ресницы.

Рафинированность и строгость стилистики у Рокштуля направлены на создание возвышенной классицизированной атмосферы, которая порой дополняется элементами романтической взволнованности, как, например, в портрете А. Тизенгаузена (ГРМ). Однако в любом случае ощущается трезвость и даже определенный прозаизм взгляда художника, отразившиеся и в спокойном довольстве моделей, и в холодноватой расчетливости постоянно повторяющейся композиции, и в аккуратном воспроизведении мелких деталей.

Творчество Рокштуля, опираясь на сложившиеся и сформулированные традиции портретной миниатюры XVIII века, в том числе классицистический опыт, свидетельствует и о новых тенденциях, свойственных уже XIX столетию. Антиклизированный профильный портрет-каменя подвергается у него своего рода „одомашниванию“, переносу в уютный частный мир.

Расцвет миниатюры конца столетия сопряжен с многоплановостью ее развития. Наряду с ростом профессионализма крепнет дилетантская ветвь, разнообразней становится россика. Живописцы, граверы, эмальеры, художники Герольдмейстерской конторы, занимаясь миниатюрой, вносят в нее немало от своего основного занятия.

Конечно, столь широко распространенное искусство не могло остаться без внимания Академии художеств, в стенах которой был открыт специальный миниатюрный класс. Он существовал то самостоятельно, то сливался с портретным. Был учрежден и класс живописи на финифти, который возглавил П. Г. Жарков. Двудеяная природа миниатюры предопределила и двойственное отношение к ней в Академии. С одной стороны, поощрялась связь с керамическими заводами России (главным образом это относилось к эмальерам), с другой – овладение искусством миниатюры и обучение портретному мастерству были тесно взаимосвязаны, что предполагало общность заданий или повторение их на „миниатюрном“ уровне. Показателем признания миниатюры как полноправного искусства может служить присвоение звания академика А.-Х. Ритту.



83 П.-Э.Рокштуль.  
Портрет А. Тизенгаузена.  
1800-е гг.





84 П.-Э.Рокштуль.  
Портрет молодой женщины.  
1800-е гг.

Академия требовала изобразительной грамотности и, будучи приверженной образцам, поощряла общую ориентацию миниатюры на станковую живопись и использование конкретных оригиналов. Разное понимание этих задач демонстрируют работы известного русского портретиста, академика, руководителя портретного класса в конце XVIII – начале XIX века С. С. Щукина (1762–1828) и миниатюриста Ф. Г. Слезенцова, который закончил Академию художеств с аттестатом первой степени. Кстати, одно время, с 1798 по 1803 год, в состав возглавляемого С. С. Щукиным портретного класса входили и миниатюристы<sup>110</sup>.

Единственной известной его миниатюрой является портрет А. Н. Шемякина (1801, ГРМ). Учитывая специфику маленького портрета и пользуясь классическими материалами для работы на кости, Щукин вносит в „субтильный“ вид искусства дух большой живописи. Портрет исполнен очень тонко – виртуозно и одновременно сосредоточенно. Ощущение целого, выразительный силуэт, тональная и цветовая уравновешенность сочетаются с присущим миниатюре обыгрыванием мельчайших деталей. Подобно большинству работ на кости, портрет написан точечными мазками в сочетании с тонкими лессировками акварелью, мазками-штрихами, а местами и корпусно. Человек изображается в контексте неоднородного по материальному составу мира, которому художник дает соответствующую образную интерпретацию. Этот мир залит ровным ясным светом и имеет неяркие колористические характеристики, основанные на градациях холодных серовато-голубых и теплых золотисто-охристых тонов.

Энергичный поворот головы в противоположную, чем плечи, сторону и направленный на зрителя взгляд – прием, для портрета XVIII века широко распространенный. Однако здесь он усугубляется передачей внутренней активности модели. Создается напряженное спиралевидное силовое поле, которое образно передает готовность к энергичной деятельности. В остром, чрезвычайно живом взгляде и скептической, едва читаемой улыбке сквозит вызов. Это вызов личности, прекрасно сознающей свою самоценность и стремящейся отделить свое „я“ от окружающего. Однако рвущееся наружу волевое начало сковано условностями общепринятой позы, ритуальностью поведения. В работе ощущается классицистическая на-



85 С. С. Шукин.  
Портрет А. Н. Шемякина.  
1801

зидательность, очевидна демонстрация достоинств идеального человека. Черты исключительности еще не могут найти адекватного выражения, но первые шаги уже сделаны. Сильный характер проявляет себя в традиционных обстоятельствах, которые уже чреватые большими волнениями. Человек как бы вслушивается во что-то, ожидая и предчувствуя, не без внутренней тревоги, грядущую романтическую бурю.

Трудно сказать, давал ли сам реальный человек – откупщик А. Н. Шемякин – повод к тому, чтобы уловить в нем такие черты. Важнее другое. Именно таким, вероятно, не без санкций и одобрения заказчика, видится художнику идеал человека нового столетия.

Иного плана ориентацию на станковую живопись демонстрирует портрет П. В. Завадовского (не ранее 1797 г., ГРМ) работы Ф. Г. Слезенцова. Общая концепция задана здесь оригиналом И. -Б. Лампи. Образ Завадовского трактован с легким романтизирующим оттенком и в то же время отмечен откровенными чертами физического довольства. Слезенцов выбирает редкий для русской миниатюры прямоугольный формат и даже повторяет некоторые приемы живописи маслом. Портрет смотрится скорее как маленькая версия станкового произведения, чем обладающая своей специфической миниатюра. Так же как и у Боровиковского, здесь можно наблюдать внедрение законов масляной живописи в мир миниатюры, хотя Слезенцов воспроизводит особенности этой техники в графических материалах – акварели и гуаши. Более того, опыт Боровиковского имеет творческий выход в область малоформатного портрета. Перспективы метода Слезенцова иные. Этой линии суждено достигнуть своеобразного апогея в середине XIX века, когда миниатюры станут воспроизводить с большой долей точности язык станковой масляной живописи.

Еще одна, идущая из Академии, традиция связывает миниатюру с гравюрой и акварелью. Об этой близости уже говорилось применительно к творчеству Г. И. Скородумова. Из других известных мастеров, выпускников Академии, следует в этом контексте назвать И. А. Ерменева. За годы обучения он успел побывать в архитектурном, скульптурном, живописном и гравировальном классах. Широта его интересов отразилась и в специализации. Он высказал желание одновременно обучаться искусству „живописному, историческому



86 Ф. Г. Слезенцов.  
Портрет П. В. Завадовского.  
Не ранее 1797 г.

и миниатюре<sup>111</sup>. Вместе с тем сохранившиеся его работы свидетельствуют не только о вольной или невольной приверженности графике, но и о прекрасном знании законов акварели и рисунка. К графической линии можно отнести и единственную его миниатюру „Портрет офицера армейской пехоты“ (Ф. В. Каржавин? 1792, ГРМ). Своеобразная сетка разнообразных по форме мазочков сообщает слегка вибрирующей фактуре декоративность, сопоставимую с эстетическим эффектом гравюрных штрихов. В конструктивном рисунке господствуют плавные очертания и стремление к ритмизации почти орнаментального порядка. Это особенно ощутимо в буклях парика, энергичной спирали белого жабо, волнообразной черной ленточке за спиной модели. В изобразительный ряд миниатюры смело вплавлены шрифтовые вставки: монограмма, подпись художника, а также эмблема, составленная из рейсфедера и двух гравюрных резцов.

Вместе с тем окончание Академии художеств и даже золотая медаль первого достоинства в портретном классе с последующим пенсионерством не всегда гарантировали от проявлений определенной наивности изобразительного языка в миниатюре. Об этом свидетельствуют работы К. Ф. Мельникова. Он увереннее чувствует себя, когда опирается на станковый образец, как, например, в „Портрете С. В. Строгановой с сыном Александром“ (вторая половина 1790-х гг., ГРМ), написанном по оригиналу Э. Виже-Лебрен. Сложнее, противоречивее и интереснее другая миниатюра – „Портрет артиллерийского офицера“ (1790-е гг., ГРМ). Несмотря на достаточную живописность пейзажного фона, фигура не растворяется в окружающем пространстве, как у Ритта, а кажется „инкрустированной“ в несколько иную по природе среду. Одежда трактована в наивно декоративном духе. Передавая чувственную прелесть цвета, художник так активно „раскаляет“ красный, что он теряет зависимость от фактуры предмета, приближаясь к своей красочной первооснове. Поскольку фигура и фон „подведомственны“ разным изобразительным законам и между ними буквально проведены ясно читаемые границы, образ человека мыслится отрезанным от окружающего мира, выключенным из него. Перед нами пример наивно воспринятых пластических мотивов, что, однако, не лишает миниатюру привлекательности. Модель, при всей нераскрытости внутреннего мира, изображается с большим уважением, создается ситуация равенства и



87 И. А. Ерменев.  
Портрет офицера армейской пехоты  
(Ф. В. Каржавина?).  
1792

доброжелательной доверительности, соответствующая камерным функциям миниатюры. В подобном варианте миниатюрного портрета ярче, чем в работах А.-Х. Ритта, В.Л. Боровиковского или Г.И. Скородумова, видна необязательность для этого искусства мотивированных связей между всеми элементами изображения.

Особую область миниатюры последних десятилетий XVIII века составляют работы иностранных художников. Национальный контингент миниатюристов отличался разнообразием. Чаще всего встречаются имена французских, немецких, датских и австрийских мастеров. Степень представленности этих школ в целом соответствует положению вещей в области живописного станкового портрета. Наиболее активным выглядит участие французских художников, не так много трудилось итальянцев, почти совсем нет англичан, хотя английская школа миниатюры была одной из самых сильных и известных в Европе. В России иностранные миниатюристы нашли своих заказчиков и собственную сферу применения сил, не дублируя и не подменяя, а в известной мере дополняя отечественных мастеров. Демонстрируя неповторимые качества своих национальных школ, они отвечают потребностям русского общества разнообразить данный вид искусства.

Из французских художников в это время работали Л.–Ж. Морис (1730–1820, в России 1758–1779), Ж.–Б.–Ф. Карто (1751–1813, в России в 1780-е гг.), Ф. де Мейс (даты жизни неизвестны, в России ок. 1783–1805 гг.), К. де Местр (1763–1852, в России с 1789 г.), Ш. де Шамиссо (1774–1824, в России в 1790 гг.), Ж.–Л. Монье (1743–1808, в России 1795–1808), Н. Барбье (17?–1864, в России в конце XVIII в.) и другие. Не очень много известно о творчестве Л.–Ж. Мориса. Написанный им миниатюрный портрет Екатерины II (Национальный музей Версаля и Трианонов) свидетельствует о близости этого художника к культуре рококо. Фердинанд де Мейс принадлежит к числу мастеров, которые работали в России продолжительное время. Созданные здесь его миниатюры датируются 1780–1790-ми годами. „Портрет П. Б. Шереметева“ (1783, ГРМ) свидетельствует о живучести принципов парадных изображений, характерных, скорее, для 1760–1770-х годов. Ф. де Мейс пишет сосредоточенно, тщательно и в определенной степени осторожно, что способствует созданию тонко сработанной декоративно-привлекательной вещи.





88 К. Ф. Мельников.  
Портрет артиллерийского офицера.  
1790-е гг.

Более светские тенденции во французской ветви россики демонстрирует творчество Ж.-Б.-Ф. Карто. Его „Портрет неизвестного в коричневом кафтане“ (1787, ГРМ) соединяет идеал физического и нравственного благополучия с умеренной чувствительностью и любезной приятностью – черты, которые, несомненно, находили отклик в сердцах русских заказчиков.

Надолго связал свою судьбу с Россией швейцарский миниатюрист и мастер акварели Анри Франсуа Габриэль Виоллье (1750–1829, в России с 1780 г.). В основном он работал при „малом дворе“ и входил в непосредственное окружение великой княгини Марии Федоровны, которая поощряла разностороннее проявление его способностей. Помимо портретной миниатюры Виоллье создавал эскизы парковых затей, проектировал убранство интерьеров, писал декоративные акварельные пейзажи, был автором пьес и сам в них играл. Особый интерес представляют небольшие акварельные и карандашные портреты, сделанные художником в альбоме (ГРМ). Часть из них является эскизами к миниатюрам на кости, очень редко доходящими в сохранности до наших дней.

Отдавая должное „малому двору“, Виоллье имел и других заказчиков. Среди его моделей – фельдмаршал Г. А. Потемкин, участники штурма Измаила В. А. Зубов и И. А. Гагарин, его жена Е. И. Гагарина, С. Н. Голицын и другие.

Особого интереса заслуживают двойные портреты, редкие в художественной практике русских миниатюристов. „Портрет великой княгини Марии Федоровны с ребенком на руках“ (1780-е гг., Павловский дворец-музей) – одна из наиболее интересных и характерных работ Виоллье. Художник решает портрет как своего рода жанровую сценку: заботливая мать кормит ребенка с ложечки. Между тем сугубо домашняя ситуация обыграна как значимый ритуал. В позе очевидна торжественность. Младенец восседает на материнских коленях, как на троне, его указующий жест отмечен оттенком дидактичности. Все изображенное обладает качествами хрупкой предметности, в целом характерной для миниатюр Виоллье. Кажется, что и человеческие фигуры, и драпировки, и стол сделаны из тонкого цветного стекла или фарфора.

По декоративности вариаций голубых, сине-зеленых, голубовато-сиреневых и других холодных тонов эта и другие миниатюры



89 Ф. де Мейс.  
Портрет П. Б. Шереметева.  
1783



90 А.-Ф.-Г. Виоллье.  
Портрет великой княгини Марии Федоровны  
с ребенком на руках. 1780-е гг. Эскиз

Виоллье близки к эмали. Сходство подчеркивается и достаточной сглаженностью фактуры живописи, неразличимостью мелких мазков. Один из излюбленных приемов художника – обрамление более крупных форм микроскопическими деталями, превращающимися порой в орнаментальную гирлянду, – чем-то напоминает работу ювелира, отделяющего драгоценный камень тонкой сканью. С изысканным мастерством написан букет цветов. На более темном фоне драпировки он кажется ярким взрывом праздничного фейерверка из розовых, голубых, бледно-охристых искр. Миниатюра тяготеет к отделанности почти ремесленного порядка, которая скрывает усилия мастера, превращая тем самым портрет в подобие тонко исполненной драгоценной вещи, что вообще показательно для работ этого художника. Подобное отношение к изображению не случайно. Ведь Виоллье вышел из среды прославившихся на весь мир швейцарских



91 А.-Ф.-Г. Виоллье.  
Портрет великой княгини Марии Федоровны  
с ребенком на руках.  
1780-е гг.

часовых мастеров, работа которых была тесно связана с тонким художественным ремеслом. Часы в XVIII веке, особенно небольшие, предназначенные для личного пользования, были одним из наиболее нарядных предметов и, кстати сказать, часто украшались живописной эмалью.

В целом ряде портретов Виоллье обращается к распространенному мотиву пейзажного фона. В отличие от Ритта и Боровиковского он тяготеет к ясности и четкости в изображении растительности, выписывает чуть ли не каждый листок, тщательно обрисовывает изгиб веток, любовно передает подробности строения цветов, приближаясь тем самым к культуре распространенных в это время ботанических атласов.

Обладая описанными свойствами, близость к работам Виоллье обнаруживает „Портрет дамы в саду с книгой в руке“ (первая половина 1790-х гг., музей-усадьба „Архангельское“)<sup>112</sup>. Мотив непринужденного чтения сопряжен здесь с типичным для XVIII века позированием. Холодный, основанный на голубых тонах, колорит, тщательное до эффекта осязаемое письмо, тип лица, выражающего сдержанную меланхолию, – все это напоминает лучшие миниатюры швейцарского художника.

Сохранившиеся альбомные рисунки и акварели Виоллье позволяют реконструировать особенности его творческого метода. Рисованные и акварельные портреты часто являются подготовительными стадиями на пути к окончательному решению. В альбоме этого художника, хранящемся в Государственном Русском музее, имеется ряд графических портретных изображений. Рядом с некоторыми из них написано на французском языке: „Эскиз для миниатюрного портрета“ . . . или „набросок для портрета . . .“ Акварельные, а также выполненные пером и карандашом изображения очень близки по размерам к миниатюрам, для которых они создавались.

Зачастую, как, например, портреты Е. И. Гагариной, В. Н. Завадовской, великой княгини Марии Федоровны с ребенком на руках, они имеют соответствующий овальный, круглый или прямоугольный формат. Рисунки в альбоме позволяют Виоллье экспериментировать – находить нужную композицию и оттачивать детали. Например, в двух карандашных эскизах к упомянутому миниатюрному



92 А.-Ф.-Г. Виоллье (?).  
Портрет дамы в саду с книгой в руке.  
Первая половина 1790-х гг.



93 А.-Ф.-Г. Виоллье.  
Портрет Е. И. Гагариной.  
Эскиз

„Портрету Марии Федоровны с ребенком на руках“ словно опробуются разные возможности языка миниатюры: в одном случае линейно-плоскостное решение, в другом – живописно-тональное. Рядом с „Портретом Е. И. Гагариной“ на том же листе расположен вариант рисунка кисти правой руки. Порой художник намечает цветное решение акварелью, доводя его до принятой в миниатюре степени подробности, как, например, в „Портрете В. Н. Завадовской“. В эскизе для „Портрета Е. И. Гагариной“ качества карандашного наброска сочетаются с достаточной проработанностью, предопределяющей будущие особенности миниатюры. Фигура модели выделена светлым силуэтом и трактована в линейной манере карандашом с легкой моделировкой серой акварелью. Яркими, красочными акцентами смотрятся поясok и лента, украшающая прическу. Столь же насыщен по цвету пейзаж. Полихромным аккордом звучит букет





94 А.-Ф.-Г. Виолле.  
Портрет Е. И. Гагариной.  
Первая половина 1790-х гг.

цветов в корзинке на постаменте. Художник дает довольно четкую цветовую характеристику каждому предмету, как бы проверяя эффект сочетания различных тонов, взятых в максимальном усилении. Почти неощутима в эскизе привязанность Виоллье к холодным, производным от голубого и синего тонам, столь явная в его миниатюрах, в частности характерная и для выполненного по этому рисунку „Портрета Е. И. Гагариной“ (ГИМ). Видимо, художник по-разному понимает задачи эскиза и миниатюры. Вместе с тем уже в эскизе мастер скрупулезно прорабатывает отдельные детали. С особой тщательностью выписываются цветы и украшения одежды, каждый предмет, будь он на переднем плане или вдаль, что характерно и для окончательного варианта. Сохраняется в миниатюре и обрисовка форм тонким, ясно читаемым контуром. Принцип же использования белой бумаги для общего колористического эффекта вполне сопоставим с использованием цвета и фактуры костяной пластинки в изображении лица и светлых одежд.

Трудно предположить, что эскизы делались с натуры. Степень типизации в них даже выше, чем в окончательном варианте. С натуры, видимо, создавались специальные рисунки-штудии, затем используемые при завершении миниатюры. К числу таковых можно отнести профильное карандашное изображение неизвестного в том же альбоме. Натурный его характер доказывает сочетание детальной моделировки лица с набросочностью трактовки аксессуаров, открытость границ изображения в отличие от замкнутости, создаваемой рамкой в эскизах. Человек еще не включен в привычную для законченных миниатюр ситуацию позирования, его поза и выражение лица кажутся эстетически необработанными для миниатюры. Эту функцию, видимо, выполняли эскизы, являвшиеся своеобразным проектом портретного образа. К сожалению, у Виоллье не удалось обнаружить непрерывной цепочки: натурный рисунок – эскиз – миниатюра. Однако есть основания предполагать, что она существовала, и вряд ли швейцарский мастер был одинок в этом методе. Сохранившиеся подготовительные рисунки свидетельствуют о достаточном престиже миниатюры как законченного произведения искусства, своего рода маленькой картины.

Одним из наиболее интересных художников, представляющих немецкую ветвь россики, был Петер Эдуард Строли (Стролей, Стро-



95 П.-Э. Строли (Стролей, Стролинг).  
Портрет М. А. Нарышкиной с ребенком на руках.  
1790-е гг.

линг) (1768–не ранее 1826). Немец по происхождению, он работал во многих европейских странах, пока в 1796 году не попал в Россию, где трудился до начала 1800-х годов. Мастер явно питал пристрастие к женским моделям, которые преобладают в его портретах. Он стремится к разнообразию ситуаций, изображая А. П. Гагарину в профиль (ГЭ), М. А. Нарышкину с ребенком на руках (ГЭ), Е. Б. Шаховскую играющей на арфе (ГРМ). Однако все его миниатюры имеют гораздо больше сходства, нежели различия. Они угадываются по рафинированно-изысканному линейно-ритмическому строю, преобладанию силуэтно-плоскостной трактовки и бледному холодновато-серебристому колориту. Эти качества придают работам Стралея особую хрупкость и зрительную легкость, выделяя его среди других миниатюристов. При таком подходе наиболее полно выявляются специфические свойства гуаши с ее неброскими, почти пастельными разбеленными тонами. По изысканной эlegantности Стрелей чем-то сродни английским миниатюристам Плаймерам. Столь же отвлеченно красивы и лица его моделей. Видимо, это сходство и сделало возможным экспонирование произведений Стралея в Королевской академии художеств в Лондоне в начале XIX века.

Вместе с тем сквозь холодноватую рафинированность проглядывают теплота бюргерского уюта и сентиментальность, особенно очевидная при изображении матери с ребенком. В уважительно-ритуальном перечислении мельчайших подробностей сказывается трезвый рациональный подход. Подобное соединение идеального и земного, уютно-домашнего сближает творчество П.-Э. Стралея и с работами П.-Э. Рокштуля, свидетельствуя об их причастности к общим эстетическим идеалам рубежа XVIII–XIX веков.

В целом представители россики во многом соприкасаются с русскими мастерами. Это обусловлено совпадением условий формирования художников и достаточной синхронностью развития различных европейских национальных школ, о чем, например, трудно говорить применительно к первой половине XVIII века. Западноевропейские и русские миниатюристы культивируют те же типы портрета, обнаруживают приверженность общим стилевым идеалам. Вместе с тем на работах каждого из художников лежит печать национальной школы, в рамках которой он сформировался. Поэтому иностранные мастера порой привносят в русскую культуру те особенности, кото-



96 К. де Местр.  
Портрет Шаховской (?).  
Конец 1790-х – начало 1800-х гг.

рые в силу целого ряда обстоятельств не свойственны отечественным миниатюристам. В их произведениях раньше, чем у наших мастеров, можно наблюдать проявление буржуазных идеалов, черты бытовизма и определенной жанровости. Так, групповой портрет наиболее распространен в среде западноевропейских художников. У отечественных мастеров он встречается весьма редко и идет своим путем, не зная свойственной французской школе живости в разыгрывании занимательных, галантных, а порой и трогательных сценок. Нет в нем и аристократической рафинированности английской миниатюры и бюргерски уютного оттенка шведской. Как явления почти символического свойства подаются групповые сценки австрийским художником Г. Фюгером. Соприкасаясь по этой линии с русской миниатюрой, он между тем программно настойчив в доказательстве превосходных качеств моделей, ценности и прочности их союза, что нашему искусству этой поры не свойственно.

Отечественная миниатюра не столь чувственна и интеллектуально экзальтирована, как западноевропейская. Она исполнена спокойной величавости, которая заложена в неспешном, но основательном методе и, может быть, в более наивной, но целомудренной трактовке моделей.

Для большинства представителей россики характерно своеобразное форсирование привлекательности изобразительных средств, изощренное стремление создать миниатюру как красивую вещь, что отражает и ситуацию в станковой живописи. Большое значение имеет и обстановка, окружающая модель. Достаточно сравнить однотипные портреты Ф. де Мейса и Скородумова. У последнего все гораздо скромнее и аскетичнее. Отсюда и бóльшая „картинность“ миниатюр, сделанных западноевропейскими мастерами, что, как уже говорилось, чаще всего свойственно французской школе. Что касается портретной концепции, то для многих иностранных мастеров характерна известная светскость, иногда холодновато-изящная отстраненность от зрителя (Виоллье, Стролей, Карто).

Среди миниатюр, созданных как русскими, так и иностранными мастерами, не прошедшими профессиональную школу, выделяются два типа произведений: работы дилетантов, заполняющих свой досуг занятиями искусством, и портреты, очевидно, созданные выходцами из художественно-ремесленной среды.

Отсутствие профессионального образования между тем не исключало грамотности изобразительного языка. Особенно это характерно для любителей. Например, известные миниатюристы-дилетанты К. де Местр и П. Н. Ахвердова писали вполне артистически грамотные вещи. Разумеется, не все могли достигнуть такого профессионального уровня. В целом портрет любительской ветви не имеет особой образной концепции – он может быть непредвзят и примитивен и, напротив, нарочито, хотя и не всегда успешно, стремится к грамотности, сходству с профессиональной миниатюрой. Необходимо также иметь в виду и типичную для миниатюры закономерность: относительную легкость перехода от примитива к учености и обратно, что объясняется упоминавшейся способностью миниатюрного портрета усваивать выработанные в станковом портрете формулы. И хотя во второй половине столетия разница между „верхним“ и „нижним“ рядом увеличилась (достаточно сравнить любой портрет А. Ритта с „Портретом А. Н. Радищева“ неизвестного художника, ГЭ), границы между ними оказываются размытыми в большей степени, чем в живописи. Ведь самая „профессиональная“ миниатюра допускает черты наивного изображения: геральдичность позы, плоскостную трактовку, яркий, почти лишенный предметности цвет. Особенно это показательно для работ графической линии, которая в отличие от живописной больше склонна к „примитивизации“. Так, тщательность письма, сдержанная мимика лиц, сообщающая им оттенок наивности, аппликативность в трактовке пространственных планов, четкая очерченность границ и выделение ярким цветом основных форм при общем серьезно-уважительном, без тени фамильярности, восторга или иронии отношении к модели характерны для большинства работ графической линии конца XVIII века.

Из наиболее показательных примеров этой линии следует называть „Портрет трех молодых людей“ К. С. Новоселова (1792), „Портрет П. С. Яковлева“, „Портрет кавалерийского офицера“ неизвестных мастеров, „Портрет неизвестного в синем кафтане“ Н. Шелех (ова?) (все – из ГРМ). И в то же время в таких носителях свойств примитива, как „Портрет неизвестного в голубом мундире“ (1790-е гг., ГРМ), „Портрет неизвестного в голубом кафтане“ (начало 1790-х гг., ГЭ), преобладают черты графического подхода.



97 Неизвестный художник  
второй половины XVIII века.  
Портрет А. Н. Радищева.  
Около 1790 г.



Конечно, известная наивность художественного языка во многом обусловлена ростом миниатюры вширь, подключением к этому искусству провинции и новых социальных кругов. Как правило, степень профессиональной подготовки миниатюриста можно установить только по самим работам, так как имена почти всех авторов миниатюр, отмеченных особенностями примитива, неизвестны.

Одним из наиболее ярких примеров является „Семейный портрет“ (конец XVIII в., ГТГ), который наряду с „Портретом трех молодых людей“ К. Новоселова представляет собой очень редкий для России этого времени образец группового портрета. Написанный на прямоугольной и достаточно толстой костяной пластинке, он имеет большой „кабинетный“ размер. По сравнению с рационально построенной работой К. Новоселова, наводящей на мысль о скрытой аллегоричности, „Семейный портрет“ отличается бóльшим простодушием.

По-видимому, представлена мужская часть семьи. В центре – сидящий в кресле отец, по бокам, в почти симметричных позах стоят сыновья-подростки. Выстроившиеся в один ряд члены семьи составляют достаточно торжественную картину. Их „явление“ зрителю приобретает значительность символа семейного очага и патриархальности. Перед нами своеобразный фрагмент миниатюрной родовой галереи. Тон задает горделивая посадка главы семейства. Демонстративны и позы мальчиков, наглядно показывающие привязанность к отцу. Возникает определенная неадекватность между внешней представительностью и внутренней психологической неготовностью к разыгрыванию торжественного „спектакля“. Не соответствуют парадной программе и неулыбчивые лица. За несколько напряженной позой отца стоит неуверенность, рожденная, может быть, не столь давним приобщением к культуре портретирования. Более органичными кажутся детские головки, в изображении которых простодушие художника совпадает с детской неискушенностью в искусстве позирования. Вместе с тем в попытке передать в наивно-панегирическом стиле тихую семейную жизнь есть привлекательные стороны. Внушает уважение уже сам серьезно-сочувственный подход к изображению человека. К характеристике эстетической значимости подобных работ с трудом приложимы те критерии, по которым оцениваются произведения Г. Скородумова, В. Борови-



98 Неизвестный художник  
второй половины XVIII века.  
Портрет неизвестного в голубом кафтане.  
Начало 1790-х гг.



99 **Неизвестный художник.**  
**Семейный портрет.**  
**Конец XVIII века**

ковского, А. Ритта. В „Семейном портрете“ соединяются, казалось бы, несоединимые вещи: камерность и торжественность, скромность колорита и тяготение к декоративной нарядности вплоть до использования золота, патриархальный культ невинных семейных радостей и почти символическая значимость, протокольность языка и тихая, порой тонкая поэзия, отблески передовых художественных идеалов конца XVIII столетия и архаизмы, восходящие к истокам портрета.

По сравнению с миниатюрой на кости портрет на эмали во второй половине XVIII века занимает более скромное место. Со временем он все больше тяготеет к воспроизведению станковых оригиналов. Между тем живопись на эмали тесно связана с эволюцией классической миниатюры, живет с ней по общим законам, выделяясь в первую очередь спецификой материала.

С совершенствованием техники эмали видоизменяются и художественные средства, становясь гибче и сложнее. Разнообразятся и способы нанесения краски. Если в первой половине века преобладал регулярный пунктир, то теперь все чаще используется мазок. Последний, кстати, способствует улучшению воспроизводящих свойств миниатюры, чья фактура по характеру приближается к живописи маслом.

По сравнению с серединой века миниатюры на эмали увеличиваются в размерах, что связано с общими тенденциями к станковизации в искусстве этой поры. Обрамление, сделанное обычно из золоченой бронзы или меди, все заметнее выделяет миниатюрный портрет в контексте окружающей обстановки. Теряя прикладной характер, он становится более самостоятельным предметом. Такого рода миниатюры, находясь на столе или стене, могли наряду со станковыми живописными полотнами быть частью убранства интерьера. Воздействие станковизма ощущается и в сугубо прикладной миниатюре, созданной специально для украшения вещей.

Наиболее известными эмальерами второй половины XVIII века были А. И. Чернов, П. Г. Жарков, Д. И. Евреинов. Авторская принадлежность многих миниатюр остается неустановленной.

Расцвет творчества Андрея Ивановича Чернова приходится на 1760–1770-е годы. В его биографии много неясного. Неизвестны, в частности, даты рождения и смерти. Учился он, видимо, у своего



100 А. И. Чернов (Черный).  
Портрет Екатерины II.  
1765

отца, И. А. Черного (Чернова), крепостного князей Черкасских, а затем графа П. Б. Шереметева. И. А. Чернов был одним из первых русских живописцев по фарфору. А. И. Чернов так же, как и его отец, работал на Императорском фарфоровом заводе. Поскольку его опыт был тесно связан по технике и технологии с живописью на эмали, художник мог безболезненно сочетать оба занятия.

Частыми его заказчиками были братья Орловы, находившиеся тогда в апогее славы и влияния. Как и все эмальеры, Чернов ориентировался на станковые прототипы, обращаясь к творчеству выдающегося русского портретиста Ф. С. Рокотова, работавших в России шведского мастера А. Рослена и французского живописца Ж.-Л. Де Велли<sup>113</sup>.

Профильный портрет Екатерины II (1765, ГРМ, ГЭ) написан с использованием оригинала Ф. С. Рокотова, который видоизменен в соответствии с законами миниатюры на эмали. В результате возникает новое самостоятельное произведение, напоминающее по композиции и художественным приемам медаль. Этому прежде всего способствует вообще характерный для эмали эффект отчужденности. По определенности трактовки разных пространственных планов, их сближенности и общей осязательности изображенного работа Чернова оказывается сродни и камням.

Чернов так же, как и его предшественники-эмальеры, создает свои миниатюры с какой-то торжественной тщательностью, вкладывая в них свойства хорошо сделанных вещей. Однако по сравнению с работами первой половины века необходимо отметить нарастающий артистизм. Он сказывается в более живом линейном ритме и в правильном, вместе с тем достаточно непринужденном рисунке. Дополненный мазочками традиционный пунктир живет „растекается“ по выпуклой поверхности пластинки.

С именем А. Чернова связывается „Портрет Г. Г. Орлова“ (конец 1760-х – начало 1770-х гг., ГЭ)<sup>114</sup>. Миниатюра сделана по известному оригиналу работавшего в России датского художника В. Эриксона, который изобразил фаворита и союзника Екатерины II в борьбе за трон в „карусельном костюме“. О связи со станковой живописью свидетельствует и прямоугольный формат. Орлов представлен в парадном кавалергардском мундире, в блестящей каске, увенчанной „букетом“ белых страусовых перьев. Реальная полихромия костюма



101 П. Г. Жарков.  
Портрет Петра I.  
Конец 1780-х – начало 1790-х гг.

дает повод для создания нарядной вещи. Модель трактуется как изящная фарфоровая статуэтка. Голубой, красный, желтый, густо-синий в мундире звучат в полную силу. Палитра становится не только разнообразнее по сравнению с серединой века, но и более согласованной, выдержанной в едином мажорном ключе. Сияние красок подчеркивается нейтральным охристо-серым фоном. Будучи сам достаточно условным, легко включаемым в игровые ситуации XVIII века, такого рода миниатюрный портрет если и не участвует конкретно в нарядной праздничной церемонии, то напоминает о ней своими декоративными особенностями.

Творчество работавшего в более позднее время Петра Герасимовича Жаркова (1742–1802) тесно связано с Академией художеств. В качестве руководителя класса миниатюрной живописи, а затем и класса живописи на финифти он немало сделал для воспитания кадров миниатюристов. Основные его работы созданы в 1770–1790-е годы. Помимо портретов, которые составляют главную часть его творчества, художник писал композиции на аллегорические, мифологические и религиозные темы по известным оригиналам западноевропейских мастеров, а также имперсональные головки. Работая по преимуществу в технике эмали, Жарков выполнял и акварельные работы.

Одной из показательных и самых качественных его миниатюр является „Портрет Екатерины II в дорожном костюме“ (1788, ГРМ), написанный по известному оригиналу М. Шибанова. Создание оригинала было приурочено к поездке императрицы на юг России и Украину в 1787 году. В „объезде владений“ вкладывался важный политический смысл – желание показать внешним и внутренним союзникам и врагам целесообразность и окончательность новых приобретений России. Воспроизведение портрета императрицы в миниатюре, несомненно, вызвано потребностью широко пропагандировать поездку посредством значимых подарков, напоминающих об этом событии. П. Жарковым было сделано несколько подобных миниатюр. При всей близости к станковому прототипу они представляют собой совершенно самостоятельные, созданные по особым законам произведения. Изображая центральную часть оригинала, Жарков как бы приближает модель к зрителю, дает ее более крупным планом. Ухищрения, к которым прибегает живописец мас-





102 М. Шибанов.  
Портрет Екатерины II в дорожном костюме.  
1787

лом, разыгрываются на эмали в миниатюрном варианте, но не повторяются буквально: мазок все-таки не имеет столь важного значения, как у некоторых мастеров станкового портрета или в миниатюре на кости, а фактура тяготеет к сплавленности.

У Жаркова последовательно-послойное письмо сопровождается соответствующим цветовым решением. Колористическое богатство достигается не обилием цветовых тонов, а, как это часто бывает в

эмали, благодаря разнообразию сочетаний не такого уж большого числа оттенков. При всей праздничности сопоставления ярко-красного, червонно-оранжевого, густо-коричневого, драгоценных переливов в лице и холодной сероватой голубизны в глазах колорит отличается единством и мягкостью, не знает неожиданных драматических всплесков. Ни один из цветов не выделяется, глаз плавно скользит по поверхности миниатюры, как при разглядывании ковра или вышивки. Заложенной в колорите приятности соответствуют и плавные линии, которые становятся то более мягкими, расплывчатыми, то более четкими. Работы П. Жаркова побуждают к своеобразному „ощупыванию“ их глазами. К этому характерному свойству миниатюры на эмали добавляется передача материального разнообразия изображаемого мира. Создается декоративный эффект размещения дорогих красивых материалов под неким прозрачным стеклом, роль которого выполняет гладкая поверхность эмали. Перед зрителем разворачивается довольно сложная игра двух уровней осязательности: изображенного и реального. В этом интересе к богатому разнообразию поверхностей предметов и их цветовой нарядности видится реализация характерных для конца 1780-х годов художественных вкусов.

Время, когда работал еще один известный русский эмалиер, Дмитрий Иванович Евреинов (1742–1814), конец XVIII – начало XIX века, отмечено оживлением интереса к парадному портрету, что нашло отражение в миниатюрах этого художника. Евреинов писал портреты в рост, редко встречающиеся в отечественной миниатюре как эмалевой, так и на кости.

Парадный портрет в миниатюре во многом оказывается не очень обязательным отражением той ситуации, которая наблюдалась в станковом портрете. Возникнув в начале XVIII столетия у Мусикийского и не получив прямого продолжения, парадный портрет вновь появляется лишь в конце века у Д. И. Евреинова. Не случайно он воплощен в эмали. Создается своего рода памятник парадному портрету на исходе его существования, не столько копия, сколько миниатюрный портрет портрета с непременными видоизменениями, которым подвергается модель при любом портретировании.

Обращаясь к известным прототипам, Д. И. Евреинов порой воспроизводил их достаточно „дословно“ („Портрет Павла I“ с ориги-



103 П. Г. Жарков.  
Портрет Екатерины II  
в дорожном костюме.  
1788

нала В. Л. Боровиковского, 1800–1801, ГРМ, Павловский дворец-музей), а иногда использовал лишь как иконографическую основу („Портрет Павла I“, тип С. С. Щукина, 1800, Павловский дворец-музей).

Следует также иметь в виду, что воспроизведение станковых образцов в миниатюре происходило в период очень развитой культуры копирования. Последнее вообще не воспринималось в XVIII веке как механический, нетворческий или чисто учебный процесс. Недаром такие известные портретисты, как А. Антропов и Г. Сердюков, тщательнейшим образом подписывали свои копийные работы. К тому же в миниатюре предложенный прототип попадал в совершенно новый эстетический контекст, обусловленный размерами и материалом. Обращая основное внимание не на инвенцию, а на характер воплощения известных образцов, Евреинов в этом отношении продолжает традиции, сложившиеся в миниатюре на эмали на протяжении XVIII века.

В его работах яснее, чем в других, ощущается послойность в изображении разных планов. Фигура модели словно вырезана по контуру и спроецирована на изобразительный фон. Подобной аппликативности соответствует и фактура произведения, что создает ощущение своеобразной мозаики из разнообразных материалов. Причем у Евреинова больше разница между фактурами этих пятен, чем, например, у Жаркова. Поверхность нанесенной на пластинку краски соответствует характеру воспроизведенного предмета. Например, в „Портрете Павла I“ на фоне Гатчины (тип С. С. Щукина) гладко, почти неразличимым мазком написано лицо, свободно и жидко – небо, более плотно дан мундир. Пейзаж же, особенно листва и трава, а также ордена и мелкие детали одежды трактованы более корпусно, густой краской с отдельными мазочками разной величины и формы. Передавая неодинаковость предметного состава действительности, такая манера способствует большей экспрессии миниатюры.

Евреинов пользуется контрастными цветовыми сочетаниями, здесь уже нет той плавности и рокайльной перетекаемости, как у Чернова или Жаркова. Каждый цвет художник дает в максимально активном варианте, добываясь порой пронзительной красочности. Строгость рисунка, ясность линейного ритма, определенность цве-



104 Д. И. Евреинов.  
Портрет Павла I.  
1800

товой характеристики выдают рационалистический подход мастера периода зрелого классицизма.

Подводя некоторые итоги рассмотрения миниатюры на эмали XVIII века, следует отметить, что ее эстетические и декоративные качества являются, как правило, частью характеристики портретного образа. Причем их роль существенно возрастает по сравнению с собственно портретными задачами, порой рискуя перерасти последние. Хотя в силу репродукционного оттенка портрет на эмали теснее связан со станковой живописью, его модели в целом менее „психологичны“, чем в „классической“ миниатюре. Мастер-эмальер не стремится к особой глубине характеристики, не претендует и даже не указывает на сложность внутреннего мира модели, что зачастую можно увидеть в миниатюрах Боровиковского, что характерно для Щукина, проступает в работах Скородумова. В миниатюрах на эмали нет и той живости манеры, которой, скажем, обладают работы Ритта. Изображения более условны, знаковы и в этом плане больше смыкаются с гравюрой. Преломленная в своеобразной „миниатюрной“ призме, портретная концепция станкового прототипа звучит в более приятном варианте, будучи скорректирована задачами создания красивой вещи, что и хотел видеть зритель XVIII века в миниатюре на эмали.

Эмаль второй половины столетия обладает особенностью активно эстетически действовать на зрителя с относительно большого расстояния. Для постижения заложенной в таких работах образности нет необходимости долго всматриваться – все дается сразу в яркой декоративной вспышке. Длительность процесса восприятия здесь зависит в основном от субъективных факторов: от желания, потребностей и симпатии зрителя. Если вспомнить двуединую природу миниатюры в целом и сравнить с этой точки зрения эмаль с классической миниатюрой, то первая, обнаруживая качества предмета декоративно-прикладного искусства, будет больше тяготеть к вещественности, а вторая – к изобразительному искусству.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Специфика портретной миниатюры определяется ее особым положением в жизни и в искусстве. Ее свойства во многом проистекают из характера русской культуры XVIII столетия. Прежде всего имеется в виду светская и сословная природа этой культуры, а также потребность в красивых и „умных“ вещах. Миниатюрный портрет, как явление, выделяет совокупность всех функций, которые отведены для нее обществом. Так, в наградной предназначенности отразились нормы, система ценностей и поощрений, характерные для дворянской империи. Эволюция миниатюры в качестве подарка и мемориального предмета свидетельствовала о распространении просветительских идеалов, повышении роли личности с ее неповторимым духовным миром, стремлении к общности на основе душевной склонности. В сфере изобразительных искусств миниатюра выступает во всеоружии преимуществ маленького подвижного красивого предмета, а в предметной среде выделяется содержательностью произведения изобразительного искусства.

Созданная как произведение искусства, миниатюра в то же время предполагала близость „натурального“, „природного“ начала. В та-

бакерке, украшенной портретным медальоном, хранился настоящий табак, в ансамбле с изображением человека мог находиться его локон, миниатюра могла, наконец, быть рядом с человеком в буквальном смысле этого слова: удобно умещалась в руке, носилась на груди, иногда, сокрытая от посторонних взоров, позволяла себя целовать. Иначе говоря, миниатюра обладала теми особенностями, которые проистекали из ее общей доверительности и были немыслимы в обращении со станковой живописью, где могли показаться фамильярными.

Как особая разновидность портрета, миниатюра обладает своими возможностями и границами, не дублируя, а дополняя станковую живопись. Она по-своему рассказывает нам о человеке XVIII столетия, его быте, нравах, эстетических склонностях, внутреннем мире.

Портретный образ миниатюры предполагает особые взаимоотношения со зрителем, что в значительной степени обусловлено ее маленьким размером. Станковый портрет представляет собой своеобразное уподобление человеку в близких к реальности масштабах. Поэтому существующая в западноевропейской и русской художественной литературе традиция оживления портретов, как, например, у Н. В. Гоголя, или перенесения на них свойств реального человека, как в „Портрете Дориана Грея“ О. Уайльда, распространяется только на станковые изображения. Общаясь с миниатюрой, нужно сделать определенное усилие, чтобы переключиться в иную масштабную зону. Если станковый портрет можно сопоставить с зеркалом, то миниатюра, скорее, воспоминание об отражении. Большая разница масштабов делает изображение более условным. Кстати, то же нарастание условности происходит и при значительном превышении натурального размера, например, в монументальной живописи или в большой исторической картине. Зритель миниатюры ощущает рядом с собой иной мир и невозможность физически в него попасть, как не могла проникнуть в прекрасный волшебный сад Алиса из сказки Л. Кэрролла, пока сама не стала маленькой. Зрителю нужно включиться в эстетически значимую игру, чтобы отождествить образ с реальным человеком. Только выполняя эти требования, он получает право на своего рода магический ритуал „одушевления“ изображения.





105 Неизвестный художник.  
Портрет Н. В. Майковой.  
1780-е гг.



106 Е. П. Чемесов.  
Автопортрет.  
1764

Как маленький портрет, миниатюра не одинока в русской культуре XVIII века. Множеством нитей она связана с малоформатным станковым портретом, причем не только с живописным, но и с пастельным и акварельным. Пастель, разумеется, наиболее близка к миниатюре на кости. Они соприкасаются, как небольшие уникальные произведения, обладающие достаточной законченностью и способностью к самостоятельному бытованию в отличие от альбомного и подготовительного рисунка или акварели. По характеру функционирования пастельный портрет обладает наибольшим сходством с большеформатной кабинетной миниатюрой, может соседствовать с ней на столе или на стене небольшого интерьера.

Пастель выполняется столь же красивым и, пожалуй, даже более хрупким материалом, чем классическая миниатюра. Бархатные, сближенные по тональности „сухие краски“, как называли пастель в



107 Г. И. Скородумов.  
Портрет Р. И. Габлица.  
1782

XVIII веке, подобно акварели и гуаши в миниатюре, прикрыты стеклом, порой выпуклым. Находясь рядом с человеком, но в то же время за прозрачной преградой, миниатюра, как и пастель, подчеркивает свою ценность, которую необходимо оберегать от внешних воздействий. Эфемерная хрупкость красок, подобно узору на крыльях бабочки, не допускает прикосновений – и миниатюра и пастель задуманы как небольшие витринки, хранящие в себе редкий экспонат.

Среди акварельных и рисованных изображений к миниатюре наиболее близки те, которые вырезались и вставлялись в медальон или табакерку. В условиях сложения самостоятельного акварельного портрета и портретного карандашного рисунка в России XVIII века миниатюра, как законченное произведение, служит им своеобразным примером. В то же время наблюдается и обратное воздействие. С рисунком и акварелью миниатюра порой была связана как с подготовительными этапами единого творческого процесса, что хорошо видно на примере художественного наследия Ф. Виоллье.

Альбомные рисунки, акварели и миниатюры на кости обнаруживают взаимную близость по камерности функций, по месту, занимаемому ими среди личных вещей. Родственность техники предопределила и аналогичность некоторых художественных приемов. Не отставившись на них сколько-нибудь подробно, отметим широко используемую прозрачность акварельных красок, сквозь которую проступает натуральный цвет и фактура бумаги, пергамента, кости, что является одним из характерных свойств графики.

Хотя миниатюру и небольшой гравированный портрет нельзя отнести к числу самых близких „родственников“, их взаимосвязь также несомненна. Гравированный портрет порой служит источником для миниатюры, порой сам опирается на нее. Особенно наглядно это обнаруживается в тех случаях, когда изображение на гравюре вписано в овальную раму. Как уже отмечалось, точки соприкосновения обнаруживаются и в ряде функций. В гравюре так же, как в миниатюре, заложен расчет на близкое рассматривание, любование детальностью и тонкостью работы. Мелкая сетка резового штриха, пунктира и прочих гравюрных приемов сопоставима со скрупулезной работой кистью. И то и другое составляет своеобразный ритмический узор, лежащий на поверхности бумаги, кости, эмали. Есть свои аналогии в образном языке, в употреблении надписи. По-своему



108 Неизвестный художник конца XVIII века.  
Портрет неизвестных. Силуэт

отразились в миниатюре рационально-аллегорические потенции гравюры. С эмалью гравюра соприкасается и по линии тиражирования, хотя у последней в этом плане больше возможностей. Эмаль, несмотря на повторяемость, каждый раз оказывается рукотворной и потому уникальной работой.

Силуэт, который расцвел в первой половине XIX века, уже занимал значительное место в искусстве конца XVIII столетия. Подобно миниатюре, его часто обрамляли в виде медальона, который притязал на статус драгоценного предмета, что особенно наглядно сказалось в силуэтных портретах, выполненных в технике „эгломизе“ – на стекле с золотой амальгамой. Такое изображение по степени декоративности вполне могло состязаться с эмалевой миниатюрой и даже с золотыми и серебряными изделиями. Недаром силуэтами эгломизе украшали табакерки и даже предметы мебели (бюро черного дерева и чинары, Петербург, мастерская И. Отта, 1790-е гг., Павловский дворец-музей). Обладая качествами дорогой вещи, силуэт, как и миниатюра, допускает и порой даже, предполагает прикосновение. Наибольшее родство с силуэтами, разумеется, обнаруживают профильные миниатюры, объединенные с ними проблемами профильного изображения.

К числу общих для миниатюры, акварельного портрета и особенно силуэта относятся и вопросы портретного дилетантизма. Силуэтом занимались и некоторые миниатюристы, например Д. И. Евреинов. Как и миниатюра, силуэт способен соединять точность с отвлеченностью и идет по этому пути даже дальше миниатюры. Он чаще используется как аллегория на дружескую или семейную тему и в целом связан с миниатюрой по линии сентиментализма. Однако следует отметить большую степень его тяготения к жанровости и повествовательности, особенно в конце XVIII – начале XIX века, когда появляются своеобразные застывшие сценки из театра теней. Находясь в близких условиях и играя в жизни человека сходные роли, силуэт и миниатюра зачастую взаимодополняются и оттеняют специфические особенности друг друга.

Близкое родство с миниатюрой на эмали обнаруживает сюжетная и особенно портретная роспись на фарфоровых изделиях и своеобразных пластинах из фарфора (пластах). Аналогичны состав красок, техника и отдельные приемы. Особый расцвет портретная



109 Неизвестный мастер XVIII века.  
Женский портрет.  
Силуэт

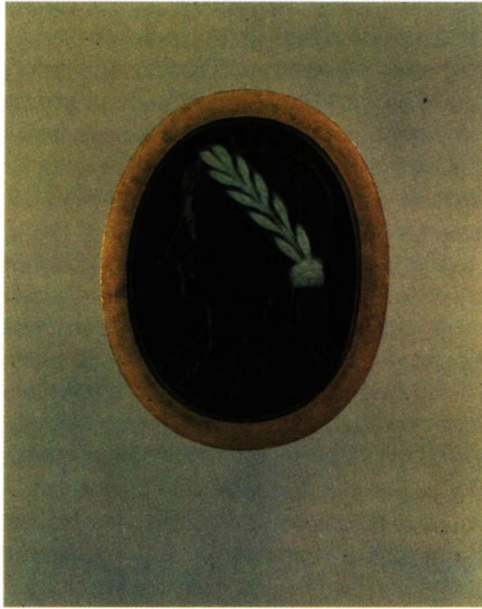


110 И. Ведер.  
Портрет П. П. Голицыной.  
Вторая половина XVIII века.  
Камея

миниатюра на фарфоре переживает в эпоху классицизма, когда в тяготеющих к элементарным формам предметах появляется необходимая для размещения медальонов площадь. Эти изображения во многом зависят от развития станковой миниатюры и гравированного портрета, которые часто служат для них образцами.

К росписи по фарфору порой привлекались известные миниатюристы, например А. И. Чернов или П.-Э. Рокштуль, что способствовало совершенствованию росписи; они приносили в нее свойства, характерные для миниатюрного портрета. Сходство с эмалью усугублялось выпуклостью изобразительной поверхности. Несомненно, в росписи на фарфоровых предметах усиливается декоративность, ритмический строй подчиняется не только формату, как правило, овальному или круглому, но и орнаменту, окружающему медальон. Роспись на фарфоре имеет и свою специфику. Здесь, напри-





III Ливия.  
Начало I века.  
Камень

мер, не предполагается столь пристального рассматривания, как в станковой миниатюре. Соответственно упрощаются красочные сочетания, наблюдается иное отношение к детали. Есть отличия и в построении портретного образа, более условного в фарфоровой миниатюре. В оформлении фарфоровых изделий портрет часто сопоставляется с шифром владельца, занимающим аналогичное место, как, например, в приборе *tête-à-tête*, изготовленном на Императорском фарфоровом заводе (ГЭ). В подобных случаях содержится откровенное указание на мемориальность, к которой тяготеет и станковая миниатюра.

С маленьким рельефным портретом миниатюру объединяет удобство расположения на ладони и качества тактильности.

Особые связи у миниатюры с глиптикой (резьбой по камню). Достаточно вспомнить распространенность миниатюрного портрета

в виде камеи и камеи-медальоны, которые, как миниатюры, носили на груди. Искусство резного камня было тесно связано с проблемой античного наследия в микромире. Тяготее к ретроспекции, камея XVIII века черпает мотивы из героического прошлого, подражая античному искусству глиптики, а иногда и поддельвая его<sup>115</sup>. Налет антиквизации, как правило, лежит и на портретах современников. Миниатюра в целом выполняла более современные задачи, хотя порой и обращалась к опыту камеи.

Столь же давние истоки имеет и медаль, получившая в России XVIII века достаточное распространение. С миниатюрой ее связывает ряд свойств функционального и образного порядка. Порой медаль и миниатюра используются для украшения аналогичных предметов, особенно табакерок. Из предметов микромира медаль выделяется своей откровенной мемориальностью – ведь она создается либо „в честь“, либо „в память“. Это отражается и в надписях. Культура надписей на миниатюре, видимо, сформировалась не без воздействия медали, хотя и в достаточной степени опосредованного. По тем же линиям соприкасаются с миниатюрой близкие, а порой и зависимые от медали фарфоровые и фаянсовые скульптурные рельефы. В этой связи необходимо упомянуть восковой рельеф, который использовался и как подготовительная работа и в самостоятельном качестве.

Определенную общность с миниатюрой обнаруживают и резные портреты на кости. Украшая табакерку, шкатулку, сосуд или играя роль медальонов, эти рельефы сочетают в себе природную красоту материалов с изощренной тонкостью исполнения. Как и в других рельефных миниатюрах, здесь преобладает профиль. В резных медальонах, которые близки по функции к соответствующим миниатюрам, нередко используются аллегорические мотивы, в основном любовного и дружеского свойства, что в миниатюрном портрете чаще подразумевалось, чем изображалось.

Таким образом, малые портретные формы образуют сферу родственных миниатюре изображений, обладающую определенными общими закономерностями. К их числу можно отнести компактность и производную от нее подвижность в пространстве, мемориальность (хотя и в неодинаковой степени), возможность существовать самостоятельно и украшать какой-либо предмет, тяготение к

нарядности или эстетической изысканности, соответственно, важность декоративного начала в портретном образе и другие. Иными словами, миниатюра предстает одной из метаморфоз портрета, сочетая, как и остальные его малые формы, общие принципы этого жанра с собственной видовой исключительностью.

Особое положение миниатюра занимает и в системе искусств в целом. Миниатюрный портрет возник и развивался на пересечении живописи, графики и прикладного, чаще всего ювелирного искусства. Не относясь всецело ни к одному из них, он впитал необходимые для жизнедеятельности традиции от каждого из этих „патронов“. Но сплетение разнообразных черт не обрекло миниатюру на эклектизм, а при всей ее разнородности выявило в своеобразном фокусе новую цельность. Помимо возможностей живописи, графики и прикладного искусства в миниатюре сфокусировались и другие нити: потребности и задачи портрета, а также закономерности мира предметов малых форм. Все это окрасило русскую миниатюру XVIII века в привлекающие своей неповторимостью тона.

\*  
\*   \*   \*

Мы постарались проследить основные особенности русской миниатюры на протяжении XVIII века и ее связь с родственными видами искусства. Однако вместе с этим столетием не прекращается существование миниатюры. Ей предстоит еще почти полувековой путь развития в период, который обладает собственной ценностью, неповторимыми чертами и, разумеется, достоин особого внимания. Отметим здесь лишь основные вопросы, так или иначе касающиеся судеб миниатюрного портрета в первой половине XIX века. При этом необходимо иметь в виду, что ряд имманентных свойств миниатюры остается без коренных изменений, хотя ее образный строй, формальные особенности и в очень большой мере ее положение среди родственных явлений искусства малых форм подвергаются несомненному изменению.

Первая четверть XIX столетия отмечена небывалым увлечением миниатюрным делом. Образно заостряя ситуацию, Н. Н. Врангель все-таки был принципиально прав, говоря, что „количество миниатюр, исполненных в царствование Александра I, превышает в

десятки раз все, что было сделано раньше и после"<sup>116</sup>. Каковы же причины этого „бума“? Не будем останавливаться на хорошо известных закономерностях развития русской культуры, переживающей один из периодов высокого расцвета, хотя именно они определяют состояние всех видов искусства. Заметим, что общая демократизация культуры, повышенный интерес к миру интимных переживаний, утверждение ценности частного человека повлекли за собой рост искусства вширь, непосредственно отразились и на том процессе, который переживала миниатюра. Определенное значение имела стилевая ситуация времени: сложное переплетение сентиментализма, романтических тенденций и зарождающейся реалистической линии способствовало свободному взаимодействию различных явлений искусства и возникновению его новых разновидностей. Эти обстоятельства окрасили в свои цвета искусство портрета. Характерно укрепление его положения, если иметь в виду вопросы общественного мнения, вкусы публики, а также позицию Академии художеств<sup>117</sup>, которая раньше отводила ему довольно невысокое место в системе живописных жанров. В этой обстановке естественным становится распространение тонкого, высокохудожественного и одновременно чуткого к довольно широким запросам искусства миниатюры. Немалую роль в ее развитии сыграл опыт XVIII столетия – периода, когда сложились основные художественные принципы этого камерного искусства, та надежная основа, которую можно было теперь видоизменять в соответствии с насущными потребностями времени.

Для начала XIX века характерно расширение области малых портретных форм. Однако, как бы парадоксально это ни выглядело, миниатюра в данной сфере уже не занимает того господствующего положения, как в XVIII столетии<sup>118</sup>. Основные интересы перемещаются в сферу графического портрета. Тем самым намечаются новые взаимоотношения между миниатюрой и акварелью, миниатюрой и портретным рисунком, который приобретает самостоятельное значение. Изменяется характер связи с печатной графикой. На одно из первых мест в XIX столетии выдвигается литография. Она обладала прекрасными репродукционными возможностями и потому могла восполнить недостаток в более уникальных по характеру видах изобразительного искусства, к числу которых относилась



112 П. О. Росси.  
Портрет молодого человека.  
1815

и миниатюра. Литография была достаточно влиятельна, и миниатюра не осталась равнодушна к ее достижениям, испытав заметное влияние этого искусства.

Развиваясь в новых условиях, миниатюра, несомненно, подвергается сильному регулирующему воздействию портрета „в натуру“. Нельзя не отметить нарастание станковизации миниатюры, ее сближение с малоформатным портретом.

Не без влияния масляной живописи разнообразнее становится колорит миниатюрного портрета, усложняется светотеневая моделировка. Некоторые мастера стараются отойти от традиционных для миниатюры пластических принципов, превращая ее в маленькое подобие станкового полотна. Тем самым миниатюра как бы претендует на большую, чем раньше, серьезность и самостоятельность своего положения. Впрочем, эту тенденцию можно трактовать не только как желание сохранить собственную видовую ценность, но и как показатель больших потенциальных возможностей миниатюры. Она, не скупясь, делится своими достижениями в начале XIX столетия с другими областями искусства. Например, следы ее воздействия прослеживаются в графическом портрете и особенно в акварели, в расписных лаках и, в частности, в лугутинских табакерках.

Своеобразное положение миниатюры первой четверти XIX века в системе искусств предопределило много переходных и промежуточных форм, которые порой трудно отнести однозначно к миниатюре или графическому портрету. Отчасти это было следствием характерной для эпохи романтизма универсальности мастеров. И хотя крупнейшие в этой области художники, такие, как П. А. Иванов, П. О. Росси, А.-Ф. Лагрене, были по преимуществу миниатюристами, большинство сочетало занятия миниатюрой с живописью или графикой, в лучшем случае, на паритетных началах.

В этот период классическая миниатюра на кости окончательно вытесняет эмаль на периферию отечественного художественного процесса. Однако позиции миниатюры на эмали сохраняются в прикладном искусстве – в качестве украшения разнообразных предметов и церковной утвари, что особенно характерно для ростовской финифти.

Особого внимания заслуживает вопрос о роли отдельных мастеров в развитии русской портретной миниатюры первой половины



113 А.-Ф. Лагрене.  
Портрет королевы Терезы Баварской.  
1810-е – 1820-е гг.

XIX века. В целом известно гораздо больше имен авторов, работавших в этой области, чем в XVIII столетии. Среди них выделяются П. А. Иванов, И. Г. Григорьев, П. О. Росси, М. И. Тербенев, Л. Д. Крюков, М. Зацепин, А. П. Рокштуль. Этот ряд, который можно значительно продолжить, завершает Е. П. Житнев – по словам К. В. Михайловой и Г. В. Смирнова – „последний крупный миниатюрист XIX века“<sup>119</sup>.

Среди иностранных миниатюристов по-прежнему больше всего представителей французской школы. Однако появляются английские, польские и венгерские мастера, крайне редко встречающиеся в XVIII веке.

По-своему в XIX столетии решается проблема „миниатюра и Академия художеств“. Показательна история взаимоотношений миниатюрного и портретного классов, которые окончательно были слиты в 1830 году<sup>120</sup>. Известны миниатюрные произведения, которые писались на звание „назначенного“ и академика. Их анализ мог бы пролить свет на задачи миниатюры с точки зрения Академии.

Несомненное отношение к судьбам миниатюры имеют вопросы позднего этапа классицизма. В этом плане наибольшую близость искусству миниатюры обнаруживает камерная изысканная линия „домашней античности“, столь рафинированно выразившейся в рельефах и графике Ф. Толстого. Увлечение античной камеей ярче всего сказалось в миниатюрах А. -Ф. Лагрене. По сравнению с аналогичными явлениями в XVIII веке его работы кажутся более натюрмортными – в них господствует натуральность передачи свойств материала, из которого как бы сделана изображенная камея. С проблемой классицизма – последнего большого стиля – связан и вопрос о месте миниатюры в ансамбле. Показательное совпадение кризиса классицизма и упадка миниатюры лишний раз напоминает о ее роли в синтезе искусств. Миниатюристы чаще всего тяготеют к законченности, пластической определенности, что особенно заметно на фоне программной импровизационной свободы романтической графики.

Видимо, с учетом специфики нового столетия необходимо рассмотреть вопросы дилетантизма. Весьма актуальной в это время была проблема взаимоотношения идеала и действительности, довольно своеобразно преломлявшаяся в миниатюре. Какое конкрет-





114 А. П. Рокштуль.  
Портрет Б. Н. Юсупова.  
1852

ное наполнение получали идеалы красоты, какова функция гротеска, черты которого можно увидеть в целом ряде работ, как сочетается принципиальная интимность миниатюры с возросшим на нее спросом и, соответственно, обретением свойств массового искусства – эти и другие вопросы ждут еще своего решения применительно к миниатюрному портрету первой половины XIX века.

Особый круг проблем возникает в связи с миниатюрой середины XIX столетия. В этот период она старается сохранить свою видовую самостоятельность, исходя из бытовой и функциональной оправданности своего существования. Однако на фоне проблем большого искусства этой эпохи миниатюра все заметнее теряет художественную весомость, по-своему „консервируясь“ и замыкаясь в кругу довольно узких „профессиональных“ интересов. Анализ кризисных явлений в этой разновидности изобразительного искусства мог бы дополнить представления о его природных свойствах. В это время значительно усиливается элемент протокольной трезвости, что сказалось в работах таких мастеров, как А. П. Рокштуль, Е. П. Житнев, М.-К. Вагенгейм, А. Лисенко. Встает вопрос о взаимоотношении натурального и даже натуралистического с заданной эстетически рафинированной формой маленького портрета. Возникает проблема того, насколько миниатюра соответствовала ведущим задачам искусства середины XIX века, его нарастающим реалистическим тенденциям.

По-своему интересна тема „миниатюра и фотография“, обещающая многое в плане анализа взаимодействий конца одного явления и начала другого. Ряд свойств миниатюры 1830–1840-х годов (застывшая поза при подчеркнутой натуральности цвета и протокольной детальности моделировки) позволяет говорить о своеобразной психологической подготовке фотографии. В дальнейшем миниатюра и сотрудничала и соперничала с ней. Показательно, что некоторые миниатюристы, как, например, И. П. Раулов, работали одновременно и для фотоателье. Несомненно, что в природе одной и другой есть родственные черты по линии композиционной, иконографической, типологической.

Понимание задач портрета, характерное для ранней фотографии, во многом сформировалось под воздействием миниатюры. Последняя передала дагеротипу эстафету основных социальных функ-

ций. Некоторые из них, перейдя в область фотографии, не потеряли своего значения до наших дней.

Во второй половине XIX столетия уже не приходится говорить о миниатюре как особом явлении русской культуры, хотя некоторые ее качества используются в других областях изобразительного искусства, а также при украшении предметов. Миниатюрный портрет в начале XX века, в частности у С. В. Чехонина, правомернее рассматривать в контексте эстетического ретроспективизма, совпавшего с началом изучения миниатюры как части отечественного художественного наследия.

## ПРИМЕЧАНИЯ

### ВВЕДЕНИЕ

<sup>1</sup> Основательное и ясное наставление в миниатюрной живописи, посредством которого можно сему искусству весьма легко и без учителя обучиться, с приобщением многих редких, и особливых способов, как разные краски, творное золото, серебро и китайский лакфернис делать, и как на полименте золотить. Переведено с немецкого языка переводчиком Михайлом Агентовым. М., 1765.

<sup>2</sup> См.: Подробный словарь русских гравированных портретов. Сост. Д. А. Ровинский. В 4-х т. СПб., 1886–1889; Васильчиков А. А. О портретах Петра Великого. М., 1872.

<sup>3</sup> См.: Титов А. А. Очерки живописи по финифти в Ростове. Ярославль, 1880; Он же. Финифтяники в городе Ростове Ярославской губернии. СПб., 1901.

<sup>4</sup> См.: Гаршин Е. М. Очерк истории русской живописи по финифти. – Вестник изящных искусств, т. 4, вып. 1. СПб., 1886, с. 68–78.

<sup>5</sup> См.: Петров П. Н. К вопросу о том, возможна ли „История русской живописи на финифти“. – Художественные новости (приложение к „Вестнику изящных искусств“), 1889, т. VII, №20, стб. 531, 535.

<sup>6</sup> Врангель Н. Н. Очерки по истории миниатюры в России. – „Старые годы“, 1909, октябрь; Он же. Миниатюры Императорского Эрмитажа. – „Золотое руно“, 1908, №2.

<sup>7</sup> См.: Врангель Н. Н. Очерки по истории миниатюры в России, с. 509–510, 515.

<sup>8</sup> См.: Рош Д. Несколько замечаний о Вуале и о Виоллье. – „Старые годы“, 1909, октябрь; Он же. Дополнительные сведения о миниатюристах. – „Старые годы“, 1910, ноябрь; Ротштейн Н. Некоторые сведения о миниатюристах. – „Старые годы“, 1911, март.

<sup>9</sup> См.: Доброклюнский М. В. Рисунок, гравюры и миниатюры в Эрмитаже. Л., 1937.

<sup>10</sup> См.: Дульский П. М. Лев Крюков (материалы к истории миниатюры в России). Казань, 1923.

<sup>11</sup> См.: Каталог русских эмалей на золотых и серебряных изделиях собрания Государствен-

ного Исторического музея и его филиалов. М., 1962; Памятники русской культуры первой четверти XVIII века в собрании Государственного ордена Ленина Эрмитажа. Каталог. Л.-М., 1966.

<sup>12</sup> См.: Сулов И. М. Ростовская эмаль. Ярославль, 1959; Он же. Петербургская миниатюра на эмали XVIII века. – „Искусство“, 1961, №4; Он же. Русская эмаль (развитие приемов живописного мастерства в русской эмали XVII – первой половины XIX века). Автореферат диссертации. М., 1962; Он же. Эмаль. – В кн.: Русское декоративное искусство. Под ред. А. И. Леонова. Т. 2. Восемнадцатый век. М., 1963; Он же и Ульянова Б. Л. Эмаль. – В кн.: Русское декоративное искусство. Под ред. А. И. Леонова. Т. 3. Девятнадцатый – начало двадцатого века. М., 1965.

<sup>13</sup> См.: Некрасова Е. А. Гаврила Иванович Скородумов. 1755–1792. М., 1954; Она же. Портрет в творчестве Г. И. Скородумова. – В кн.: Материалы по теории и истории искусства. М., 1956.

<sup>14</sup> См.: Есаен С. Русская портретная миниатюра. – „Творчество“, 1968, №7, 8. По существу, эти же задачи выполняет и статья Сулова И. М. „Петербургская миниатюра на эмали XVIII века“.

<sup>15</sup> См.: История русского искусства, т. V. М., 1960, с. 302–303; История русского искусства, т. VII. М., 1961, с. 159–161.

<sup>16</sup> См.: Михайлова К. В., Смирнов Г. В. Портретная миниатюра из собрания Государственного Русского музея. Т. I. XVIII – начало XIX века. Т. II. XIX – начало XX века. Л., 1974; Михайлова К. В., Смирнов Г. В. Портретная миниатюра из собрания Государственного Русского музея. XVIII – начало XX века. Изд. 2-е. Л., 1979 (в дальнейшем ссылки будут отнесены ко 2-му изданию).

<sup>17</sup> См.: Михайлова К. В., Смирнов Г. В. Портретная миниатюра из собрания Государственного Русского музея, с. 5, 7, 11, 23.

<sup>18</sup> Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18–19 веков. М., 1975, с. 67, 71, 72, 76.

<sup>19</sup> См.: *Савинов А. Н.* Иван Алексеевич Ерменев. Л., 1982.

<sup>20</sup> См.: Миниатюра в России XVIII – начала XX века. Каталог выставки из фондов Эрмитажа. Авторы вступительной статьи и составители каталога *Г. Н. Комелова* и *Г. А. Принцева* при участии *Л. Р. Никифоровой* и *Н. Б. Петрусевич*. Л., 1981; *Петрусевич Н. Б.* Западно-европейская миниатюра XVI – XIX веков. Каталог выставки из фондов Государственного Эрмитажа. Л., 1982.

Материалы этих выставок нашли отражение в альбоме. См.: *Комелова Г. Н., Принцева Г. А.* Портретная миниатюра в России XVIII – начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа. Л., 1986.

<sup>21</sup> См.: Миниатюра в России XVIII – начала XX века. Каталог выставки, с. 9–10.

<sup>22</sup> См.: *Комелова Г. Н.* Первый русский миниатюрист – Г. С. Муסיкийский. Материалы к истории портретной миниатюры первой четверти XVIII века в России. – В кн.: Русское искусство первой четверти XVIII века. Материалы и исследования. Под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1974; *Она же.* А. Г. Овсов – миниатюрист петровского времени. – В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1975. М., 1976; *Она же.* Миниатюры А. И. Чернова. – В кн.: Памятники культуры. Ежегодник 1976. М., 1977; *Она же.* Миниатюрный портрет Анны Петровны 1721 года работы Г. С. Муסיкийского. – В кн.: Сообщения Государственного Эрмитажа, XLII. Л., 1977; *Она же.* Миниатюра на эмали работы М. А. Лопова. – В кн.: Сообщения Государственного Эрмитажа, XLIII. Л., 1978; *Она же.* Петр Герасимович Жарков – русский миниатюрист на эмали второй половины XVIII в. – В кн.: Русское искусство второй половины XVIII – первой половины XIX века. Материалы и исследования. Под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1979; *Она же.* Д. И. Евреинов – русский миниатюрист на эмали. – В кн.: Памятники культуры. Ежегодник 1979. Л., 1980; *Она же.* Русская светская миниатюра на эмали XVIII – начала XIX века (специфика и основные направления). – В кн.: Труды Государственного Эрмитажа, т. XXIII. Л., 1983; *Она же.* „Финифтных дел мастера“. – В кн.: Первые художники Петербурга. Сост. В. Г. Андреева. Л., 1984.

<sup>23</sup> См.: *Селинова Т. А.* Работы художника

Виоллье. – В кн.: Памятники культуры. Ежегодник 1976. М., 1977; *Белавская К. П.* Художник Ф. Виоллье и его работы в Павловске. – В кн.: Памятники культуры. Ежегодник 1977. М., 1977.

<sup>24</sup> См.: *Селинова Т. А.* Неизвестные произведения художника П. О. Росси. – В кн.: Памятники культуры. Ежегодник 1982. Л., 1984. Из последних ее работ о миниатюре см.: *Селинова Т. А.* Миниатюрные портреты участников Отечественной войны 1812–1814 годов в собрании ГИМа. – В кн.: Музей 5. Художественные собрания СССР. М., 1984.

<sup>25</sup> См.: *Певзнер Л. И.* Из фондов Третьяковской галереи. – „Художник“, 1983, №2; *Певзнер Л. И., Сахарова И. М.* Миниатюра Виоллье. – „Художник“, 1983, №11; *Певзнер Л. И., Сахарова И. М.* Миниатюра Лампи. – „Художник“, 1984, №1.

Эти статьи являются своеобразным отражением большой постоянной работы по созданию каталога собрания портретной миниатюры в Государственной Третьяковской галерее. См.: *Певзнер Л. И.* Из фондов Третьяковской галереи, с. 54. О миниатюрах из собрания Государственного Эрмитажа см.: *Комелова Г. Н., Принцева Г. А.* Новые атрибуции миниатюр из собрания Эрмитажа. – В кн.: Памятники культуры. Ежегодник 1983. Л., 1985.

<sup>26</sup> См.: *Ромм М.* Русская портретная миниатюра. – „Художник“, 1979, №8; *Она же.* Миниатюры Теребенева. – „Художник“, 1983, №7.

<sup>27</sup> См.: *Замятина А. Н.* Французская портретная миниатюра конца XVIII – середины XIX века и русские заказчики (по группе памятников ГМИИ). – В кн.: Памятники культуры. Ежегодник 1979. Л., 1980.

<sup>28</sup> См.: *Williamson G. C.* Portrait Miniatures English and Foreign. London, Paris, New York, 1910; *Williamson G. C.* Richard Cosway. London, 1897, 1905; *Williamson G. C.* The Miniature Collector. London, 1921; *Schidlof L. R.* Die Bildnisminiatur in Frankreich im XVII, XVIII und XIX Jahrhundert. Wien und Leipzig, 1911; *Schidlof L. R.* La miniature en Europe aux 16-e, 17-e, 18-e et 19-e siècles. Vol. I–IV. Graz – Austria, 1964; *Bouchot H.* La miniature française. 1750–1825. Paris, 1907; *Lemberger E.* Die Bildnis-Miniatur in Deutschland von 1550–1850. München, 1909; *Lemberger E.* Die Bildnis-Miniatur in Skandinavien, I–II.

Berlin, 1912; *Boehn Max*. Miniaturen und Silhouetten. München, 1917, 1918, 1925; *Foskett D.* British Portrait Miniature. Lnd., 1963, 1968; *Foskett D.* A Dictionary of British Miniature Painters. Vol. 1–2, Lnd., 1972; *Colding T. H.* Aspects of Miniature Painting. Its Origins and Development. Copenhagen, 1953.

ГЛАВА I  
ПОРТРЕТНАЯ МИНИАТЮРА  
В РУССКОЙ ЖИЗНИ XVIII ВЕКА

<sup>29</sup> *Гаршин Е. М.* Очерк истории русской живописи по финифти, с. 70–71.

<sup>30</sup> Сборник Имп. Русского Исторического общества, т. 34. Спб., 1881, с. 279.

<sup>31</sup> См.: *Спасский И. Г.* Иностранцы и русские ордена до 1917 года. Л., 1963, с. 10.

<sup>32</sup> См.: *Васильчиков А. А.* О портретах Петра Великого, с. 117.

<sup>33</sup> См.: *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравированных портретов, т. IV. Спб., 1889, стб. 300.

<sup>34</sup> См.: Каталог русских эмалей, №545, с. 32–33, ил. 21.

<sup>35</sup> См.: *Комелова Г. Н.* Первый русский миниатюрист – Г. С. Муסיкийский, с. 171.

<sup>36</sup> Древности Российского государства, изданные по высочайшему повелению. Отделение IV. М., 1851, с. 26.

<sup>37</sup> См.: *Кузнецова Л. К.* К вопросу об эволюции художественной формы и системы декорировки табакерок работы петербургских мастеров второй половины XVIII века. – В кн.: Проблемы развития русского искусства. Тематический сборник научных трудов. Вып. XIII. Л., 1980, с. 40–41.

<sup>38</sup> Там же, с. 41.

<sup>39</sup> См.: *Краснобаев Б. И.* Русская культура второй половины XVII – начала XIX века. Учебное пособие. М., 1983, с. 196.

<sup>40</sup> Каталог русских эмалей, №518, с. 40, ил. 23.

Низкая проба серебра, наивность изображения с сильно деформированными пропорциями, а также характер надписи, очевидно, объясняются происхождением перстня из торгово-ремесленной или провинциальной среды.

<sup>41</sup> Материалы для жизнеописания графа Н. П. Панина (1770–1837), ч. 1. Спб., 1888, с. 86.

<sup>42</sup> Архив кн. Ф. А. Куракина, кн. 6. Саратов, 1896, с. 247.

<sup>43</sup> Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. 3. Спб., 1866, с. 641.

<sup>44</sup> Архив кн. Ф. А. Куракина, кн. 5. Спб., 1894, с. 328–329.

<sup>45</sup> *Врангель Н. Н.* Очерки по истории миниатюры в России, с. 510.

<sup>46</sup> Архив кн. Воронцова, кн. XXIV. М., 1880, с. 154. См. также письмо поэта В. В. Капниста жене: „Портрет твой, который я здесь созерцаю, являет мне твой образ; покрываю его по целуям вместо тебя, говорю с ним, как говорил бы в действительности с тобою“ (от 23 февраля 1787 года). – *Капнист В. В.* Собр. соч. в 2-х т., т. II. М.–Л., 1960, с. 302.

<sup>47</sup> Цит. по: *Савинов А. Н.* Иван Алексеевич Ерменев. Л., 1982, с. 152.

<sup>48</sup> *Руссо Ж.-Ж.* Избр. соч. в 3-х т., т. 3. М., 1961, с. 462.

<sup>49</sup> См.: *Алексеева Т. В.* Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18–19 веков, с. 83.

<sup>50</sup> ЦГАДА, ф. 1290, оп. 2, д. 160, л. 1 об., 2.

<sup>51</sup> См.: *Шапошиников Б. В.* Портрет и его оригинал. – В кн.: Искусство портрета. Сборник статей. Под ред. А. Г. Габричевского. М., 1928, с. 79–80.

<sup>52</sup> Архив кн. Ф. А. Куракина, кн. 7. Саратов, 1898, с. 330.

<sup>53</sup> См.: *Белавская К. П.* Художник Ф. Виолье и его работы в Павловске, с. 311.

<sup>54</sup> *Фонвизин Д. И.* Собр. соч. в 2-х т., т. 2. М.–Л., 1959, с. 471.

<sup>55</sup> Письма русских писателей XVIII века. Под ред. Г. П. Макогоненко. Л., 1980, с. 279.

<sup>56</sup> Подробнее об этой табакерке см.: *Комелова Г. Н.* Миниатюры А. И. Чернова, с. 256, 258.

<sup>57</sup> *Михайлова К. В., Смирнов Г. В.* Портретная миниатюра из собрания Государственного Русского музея, с. 371, 372.

<sup>58</sup> Цит. по: *Кузнецова Л. К.* Указ. соч., с. 58.

<sup>59</sup> См.: *Врангель Н. Н.* Очерки по истории миниатюры в России, с. 553–554; *Михайлова К. В., Смирнов Г. В.* Портретная миниатюра из собрания Государственного Русского музея, с. 347, 359.

<sup>60</sup> См.: Кучумов А. М. Русское декоративно-прикладное искусство в собрании Павловского дворца-музея. Л., 1981, с. 87–90, ил. 49–51, 53, 55, 58.

<sup>61</sup> См.: Салтыков А. Б. Каменные вазы. – В кн.: Русское декоративное искусство, т. 2, с. 251–252, ил. 161.

ГЛАВА II  
СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ МИНИАТЮРНОГО ПОРТРЕТА  
В РОССИИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА

<sup>62</sup> См.: Foksett D. British Portrait Miniatures. Lnd., 1968, p. 34.

<sup>63</sup> См.: Овчинникова Е. С. Портрет в русском искусстве XVII века. Материалы и исследования. М., 1955, с. 65–75.

<sup>64</sup> См.: Граценков В. Н. Заметки об итальянских портретах раннего Возрождения. – В кн.: Классическое искусство Запада. М., 1973, с. 55; Он же. Портрет в итальянской живописи раннего Возрождения. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 1974, с. 23, 25–26.

<sup>65</sup> См.: Суслов И. М. Русская эмаль. Автореферат диссертации. М., 1962, с. 6–8.

<sup>66</sup> Из работ последних лет применительно к петровскому времени об этом см.: Турчин В. С. Сложные традиции русского портретного искусства. – Вестник Московского университета. История. 1970, №4; Евангулова О. С. Портрет петровского времени и проблема сходства. – Вестник Московского университета. История. 1979, №5.

<sup>67</sup> Бантыш-Каменский Д. Историческое собрание списков кавалерам четырех российских императорских орденов. М., 1814, с. 44.

<sup>68</sup> См.: Комелова Г. Н. Первый русский миниатюрист – Г. С. Муסיкийский, с. 170–171.

<sup>69</sup> Об этом портрете см.: Там же, с. 176.

<sup>70</sup> См.: Яблонская Т. В. Классификация портретного жанра в России XVIII века (к проблеме национальной специфики). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1978, с. 192.

<sup>71</sup> См.: Комелова Г. Н. А. Г. Овсов – миниатюрист петровского времени, с. 252–254.

<sup>72</sup> См.: Васильчиков А. А. О портретах Петра Великого, с. 14–15.

<sup>73</sup> Феофан Прокопович. Соч. М.–Л., 1961, с. 347; Валицкая А. П. Русская эстетика XVIII века. М., 1983, с. 77.

<sup>74</sup> Об этой миниатюре см.: Комелова Г. Н. Первый русский миниатюрист – Г. С. Муסיкийский, с. 172, ил. 124.

<sup>75</sup> См.: Евангулова О. С. К проблеме стиля в искусстве петровского времени. – Вестник Московского университета. История, 1974, №3, с. 79–80.

<sup>76</sup> См.: Foksett D. British Portrait Miniatures. Lnd., 1968, p. 90.

<sup>77</sup> См.: Ibid., p. 88, 102.

<sup>78</sup> При создании этой миниатюры в качестве образца, очевидно, использовалась гравюра И. А. Соколова. – См.: Миниатюра в России XVIII – начала XX века. Каталог выставки, с. 36, №31.

<sup>79</sup> См.: Там же, с. 31.

<sup>80</sup> А. П. Валицкая справедливо пишет: "... по теоретико-эстетическому, методологическому, историко-культурному значению ломоносовское учение о „трех штилях“ далеко не исчерпывается теорией литературы. . . „Три штиля“ оформили три сферы бытия эстетического, три стилистических потока в эстетическом сознании эпохи, оформившихся к середине столетия“. – Валицкая А. П. Русская эстетика XVIII века. Историко-проблемный очерк просветительской мысли. М., 1983, с. 96, Следует согласиться и с тем, что „устремления“, соответствующие „среднему штилю“, „отразились в портретной живописи“. Однако, на наш взгляд, парадный портрет в станковой живописи по своим задачам и социальным функциям тяготеет, скорее, к „высокому штилю“, поскольку, как и ода в литературе, направлен главным образом „на утверждение должного“.

<sup>81</sup> См.: Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков, т. 1. М.–Л., 1931, с. 472.

ГЛАВА III  
ПОРТРЕТ В РУССКОЙ МИНИАТЮРЕ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII СТОЛЕТИЯ

<sup>82</sup> См.: Постелов Г. Г. Русский интимный портрет второй половины XVIII – начала XIX века. – В кн.: Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М., 1968, с. 238; Яблонская Т. В. Классификация портретного жанра в России XVIII века (к проблеме нацио-

нальной специфики). Диссертация. М., 1978, с. 118.

<sup>83</sup> См.: Плиний об искусстве. Перевод с введением и примечаниями проф. Б. В. Варнеке. Одесса, [1918?], с. 40, 70.

<sup>84</sup> См.: *Граценков В. Н.* Портрет в итальянской живописи раннего Возрождения. Автореферат диссертации, с. 17, 23–26.

<sup>85</sup> См.: *Foskett D.* A Dictionary of British Miniature Painters, V. 1, PL. XX, № 67.

<sup>86</sup> *Жинкин Н. И.* Портретные формы. – В кн.: Искусство портрета, с. 27.

<sup>87</sup> См.: *Михайлова А. А.* Художественный образ как динамическая целостность. – В кн.: Советское искусствознание '76, вып. 1. М., 1976, с. 232. Интересно отметить, что в XVIII столетии портретное изображение, и в частности миниатюрное, воспринимается как „образ“, о чем свидетельствует, например, упоминаемое письмо В. В. Капниста: „Портрет твой, который я здесь созерцаю, являет мне твой образ...“

<sup>88</sup> Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Под ред. П. Н. Петрова, ч. 1, Спб., 1864, с. 365.

<sup>89</sup> См.: *Михайлова К. В., Смирнов Г. В.* Портретная миниатюра из собрания Государственного Русского музея, с. 367.

<sup>90</sup> См.: *Schidlof L. R.* Die Bildnisminiatur in Frankreich, S. 28–29.

<sup>91</sup> См.: *Михайлова К. В., Смирнов Г. В.* Портретная миниатюра из собрания Государственного Русского музея, с. 368.

<sup>92</sup> *Долгоруков И. М.* Прогулка в Савинском. – В кн.: Бытие сердца моего или стихотворения кн. Ивана Михайловича Долгорукова. В 4-х ч., ч. 1. М., 1817, с. 153.

<sup>93</sup> *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Повести. М., 1980, с. 290.

<sup>94</sup> Миниатюра хранится в Государственной Оружейной палате. Воспр. см.: Портретная миниатюра XVIII–XIX вв. Государственные музеи Московского Кремля. Оружейная палата. Путеводитель. Автор текста и составитель Л. М. Фролова. М., 1985, ил. № 15.

<sup>95</sup> См.: Русские портреты XVIII и XIX столетий. Изд. вел. кн. Николая Михайловича, т. V. Спб., 1909, табл. XXIX, № 29.

<sup>96</sup> Воспр. там же, т. I. Табл. LXXXIV, № 147.

<sup>97</sup> Воспр. там же, табл. XXVII, № 27.

<sup>98</sup> См.: *Boehn Max.* Miniaturen und Silhouetten. München, 1918, Abb. 73.

<sup>99</sup> См.: П. Халль (?). Портрет неизвестной. – *Schidlof L. R.* Die Bildnisminiatur in Frankreich, Taf. VI.

<sup>100</sup> См.: Миниатюра работы А. Вестье. – *Boehn M.* Op. cit., Abb. 70.

<sup>101</sup> См.: П. Шаселло. Портрет молодой женщины с собакой. – *Boehn M.* Op. cit., Taf. 7.

<sup>102</sup> См.: *Алексеева Т. В.* Новое о Рокотове. – В кн.: Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М., 1968, с. 281.

<sup>103</sup> См.: *Алексеева Т. В.* Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18–19 веков, с. 76.

<sup>104</sup> *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Повести. М., 1980, с. 483.

<sup>105</sup> Там же, с. 96.

<sup>106</sup> См.: *Алексеева Т. В.* Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18–19 веков, с. 76.

<sup>107</sup> См.: Там же, с. 126.

<sup>108</sup> См.: *Boehn M.* Op. cit., Abb. 63.

<sup>109</sup> См.: *Алексеева Т. В.* Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18–19 веков, с. 130.

<sup>110</sup> См.: *Целищева Л. Н.* Степан Семенович Щукин. 1762–1828. М., 1979, с. 78; Миниатюра в России XVIII – начала XX века. Каталог выставки, с. 17.

<sup>111</sup> *Савинов А. Н.* Иван Алексеевич Ерменев. Л., 1982, с. 41, 45.

<sup>112</sup> Автор выражает признательность Т. А. Селиновой, которая любезно указала на сходство этой миниатюры с известными работами Виоллье.

<sup>113</sup> См.: *Комелова Г. Н.* Миниатюры А. И. Чернова, с. 253–257.

<sup>114</sup> См.: Миниатюра в России XVIII – начала XX века. Каталог выставки, с. 37, кат. № 32.

#### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

<sup>115</sup> Некоторые сведения об этом см.: *Неверов О. Я.* Геммы античного мира. М., 1983, с. 20;



*Примечания*

Каган Ю. Западноевропейские камни в собрании Эрмитажа. Л., 1973, с. 44–45.

<sup>116</sup> Врангель Н. Н. Очерки по истории миниатюры в России, с. 523.

<sup>117</sup> См.: Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. Очерки. М., 1981, с. 167–168.

<sup>118</sup> См.: Турчин В. С. Эпоха романтизма в России., с. 326.

<sup>119</sup> Михайлова К. В., Смирнов Г. В. Портретная миниатюра из собрания Государственного Русского музея, с. 28, 29.

<sup>120</sup> См.: Миниатюра в России XVIII – начала XX века. Каталог выставки, с. 17.

## ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ГИМ	Государственный Исторический музей
ГМИИ	Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина
ГРМ	Государственный Русский музей
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея
ГЭ	Государственный Эрмитаж
ЦГАДА	Центральный государственный архив древних актов

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

### ГЛАВА I

#### ПОРТРЕТНАЯ МИНИАТЮРА В РУССКОЙ ЖИЗНИ XVIII ВЕКА

- 1 А. Матвеев. Портрет А. П. Голицыной. 1728. Холст, масло. Частное собрание. Москва.
- 2 Р. Н. Никитин (?). Портрет Г. Д. Строганова. Холст, масло. Одесский гос. художественный музей.
- 3 Наградной знак с финифтяным портретом Петра I работы неизвестного западноевропейского художника\*. Обрамление миниатюры (золото, эмаль, бриллианты) выполнено русскими мастерами начала XVIII века. Гос. Исторический музей. Москва.
- 4 Неизвестный художник. Портрет В. И. Геннина. Холст, масло. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 5 Г. С. Муסיкийский (?). Портрет А. Д. Меншикова. Около 1710 г. Медь, эмаль. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 6 Панагия. Серебро, бриллианты, живописная эмаль. 1725. Гос. Исторический музей. Москва.
- 7 Панагия. Обратная сторона. Финифтяный портрет Екатерины I работы А. Г. Овсова. 1725. Гос. Исторический музей. Москва.
- 8 Г.-Х. Гроот. Портрет В. А. Шереметевой. 1746. Холст, масло. Гос. Третьяковская галерея. Москва.
- 9 Г.-Х. Гроот. Портрет В. А. Шереметевой. Фрагмент.
- 10 А. П. Антропов. Портрет А. М. Измайловой. 1759. Холст, масло. Гос. Третьяковская галерея. Москва.
- 11 Серебряное кольцо с эмалевым портретом молодой женщины (Арины Степановны). Вторая половина XVIII века (?). Гос. Исторический музей. Москва.
- 12 В. Л. Боровиковский. Неизвестная с медальоном. Первая половина 1790-х гг. Медь, масло. Местонахождение неизвестно.
- 13 В. Л. Боровиковский. Портрет А. И. Безбородко с дочерьми. 1803. Холст, масло. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 14 П. С. Дрождин. Портрет художника А. П. Антропова с сыном перед портретом жены. 1776. Холст, масло. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 15 В. Л. Боровиковский. Портрет Г. Р. Державина. Около 1795 г. Миниатюра на картоне. Гос. Третьяковская галерея. Москва.
- 16 В. Л. Боровиковский. Портрет Е. А. Долгорукой. 1798. Холст, масло. Гос. Третьяковская галерея. Москва.
- 17 И.-П.-В. Кампана. Женский портрет. 1783. Кость, акварель, гуашь. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 18 В. Л. Боровиковский. Портрет А. И. Безбородко с дочерьми. Фрагмент.
- 19 Кабинет „Фонарик“. Начало XIX века. Большой дворец в Павловске.
- 20 Туалетная южная анфилады. Конец XVIII века. Большой дворец в Павловске.

- 21 Будуар Марии Федоровны. Конец XVIII – начало XIX века. Большой дворец в Павловске.
- 22 Библиотека Павла I. Конец XVIII – начало XIX века. Большой дворец в Павловске (настольное украшение „Храм-портик“, письменный прибор, канделябры работы токарного мастера Н. Фая по рисункам В. Бренны. 1794–1795; слоновая кость, янтарь, золоченая бронза).

ГЛАВА II  
СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ МИНИАТЮРНОГО ПОРТРЕТА В РОССИИ  
В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА

- 23 Царевич Петр Алексеевич. Миниатюра из Титулярника. Бумага, тушь, гуашь, акварель, серебро, золото, перо, кисть. Гос. Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград.
- 24 Ш. Буат. Портрет Петра I. Около 1717 г. Эмаль. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 25 И. Н. Никитин. Портрет Г. И. Головкина. 1720-е гг. Холст, масло. Гос. Третьяковская галерея. Москва.
- 26 Г. С. Мусикийский. Конный портрет Петра I. 1719. Медь, эмаль. Частное собрание.
- 27 А. Г. Овсов. Портрет Петра I. 1725. Медь, эмаль. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 28 Ж.-М. Наттье. Портрет Екатерины I. 1717. Холст, масло. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 29 И. Ф. Зубов. Портрет Екатерины I. 1721. Офорт, резец.
- 30 А. Ф. Зубов. Портрет Петра I на фронтисписе „Книги Марсовой“. 1712 (оттиск 1720-х гг.). Офорт, резец, пунктир. Гос. музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.
- 31 Г. С. Мусикийский. Портрет Екатерины I на фоне Екатерингофского дворца в Петербурге. 1724. Золото, эмаль. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 32 Г. С. Мусикийский. Портрет Петра I на фоне Петропавловской крепости и Троицкой площади в Петербурге. 1723. Золото, эмаль. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 33 Неизвестный художник середины XVIII века. Портрет Елизаветы Петровны (на внутренней стороне крышки табакерки). Около 1759 г. Медь, эмаль. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 34 Неизвестный художник второй четверти XVIII века. Портрет М. И. Воронцова. 1748. Медь, эмаль. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 35 Г.-Х. Гроот. Портрет Елизаветы Петровны в черном маскарадном домино с маской в руке. 1748. Медь, масло. Гос. Третьяковская галерея. Москва.
- 36 Неизвестный художник второй четверти XVIII века. Портрет Н. Ю. Трубецкого. Середина XVIII века. Медь, эмаль. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 37 Неизвестный художник середины XVIII века. Портрет Нарышкина (Александра или Ивана Львовича). Кость, гуашь. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 38 Неизвестный художник второй четверти XVIII века. Портрет вельможи с орденом Александра Невского. 1740-е гг. Кость, акварель, гуашь. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 39 Ж. де Самсуа. Портрет Н. Б. Юсупова в юности. 1760-е гг. Кость, акварель, гуашь. Музей-усадьба „Архангельское“. Московская область.

ГЛАВА III

ПОРТРЕТ В РУССКОЙ МИНИАТЮРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII СТОЛЕТИЯ

- 40 Неизвестный художник второй половины XVIII века. Портрет А. М. Строгановой. 1760-е гг. Кость, акварель, гуашь. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 41 Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестной в розовом платье. 1770-е гг. Холст, масло. Гос. Третьяковская галерея. Москва.
- 42 Г. И. Скородумов. Автопортрет. Бумага, акварель, кисть, перо, графитный карандаш. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 43 Г. И. Скородумов. Портрет В. И. Майкова. Начало 1770-х гг. Кость, акварель, гуашь. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 44 Г. И. Скородумов. Портрет И. И. Скородумова, отца художника. Бумага, акварель. Гос. Третьяковская галерея. Москва.
- 45 Г. И. Скородумов. Портрет неизвестного. 1787. Пергамент, акварель, гуашь. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 46 Г. И. Скородумов. Портрет неизвестного в коричневом фраке. Конец 1780-х – начало 1790-х гг. Кость, акварель, гуашь. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 47 А.-Х. Ритт. Портрет Д. П. Салтыковой. 1790-е гг. Кость, акварель, гуашь. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 48 А.-Х. Ритт. Портрет И. П. Салтыкова. 1790-е гг. Кость, акварель, гуашь. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 49 А.-Х. Ритт. Портрет А. Н. Самойлова. Около 1795 г. Кость, акварель, гуашь. Гос. музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.
- 50 А.-Х. Ритт. Портрет Н. П. Куракиной. Около 1797 г. Кость, акварель, гуашь. Гос. музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.
- 51 Гера. Италия. I в. Каменя. Сардоникс. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 52 А.-Х. Ритт. Портрет С. В. Строгановой. 1790-е гг. Кость, акварель, гуашь. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 53 И. Я. Пескорский. Портрет Екатерины II. Не ранее 1785 г. Кость, акварель гуашь. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 54 А.-Х. Ритт. Портрет А. Л. Нарышкина. 1790-е гг. Кость, акварель, гуашь. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 55 А.-Х. Ритт. Портрет А. А. Голицына. 1790-е гг. Кость, акварель, гуашь. Гос. музей Московского Кремля. Оружейная палата.
- 56 А.-Х. Ритт. Портрет Плещевой. 1790-е гг. Кость, акварель, гуашь. Павловский дворец-музей. Ленинградская область.
- 57 А.-Х. Ритт. Портрет Т. В. Юсуповой. 1799. Кость, акварель, гуашь. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 58 П.-А. Халль. Портрет молодого человека. Кость, гуашь. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 59 Рибу. Женский портрет. Кость, акварель, гуашь. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 60 А.-Х. Ритт. Портрет ребенка в виде Амура. Кость, акварель, гуашь. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 61 А.-Х. Ритт. Портрет Е. А. Демидовой. 1790-е гг. Кость, акварель, гуашь. Гос. Третьяковская галерея. Москва.

- 62 Д. Г. Левицкий. Портрет Агаши (А. Д. Левицкой, дочери художника). 1785. Холст, масло. Гос. Третьяковская галерея. Москва.
- 63 А.-Х. Ритг. Портрет Марии Федоровны. Местонахождение неизвестно.
- 64 А.-Х. Ритг. Портрет Н. И. Куракиной. Местонахождение неизвестно.
- 65 П.-Э. Строли (Стролей, Стролинг). Портрет Е. Б. Шаховской, играющей на арфе. 1790-е гг. Кость, акварель, гуашь. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 66 В. Л. Боровиковский. Портрет В. В. Капниста. Начало 1790-х гг. Миниатюра на кости. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 67 В. Л. Боровиковский. Портрет А. И. Васильева. Около 1800 г. Кость, акварель, гуашь. Гос. Третьяковская галерея. Москва.
- 68 В. Л. Боровиковский. Портрет М. Д. Дуниной. 1799. Холст, масло. Гос. Третьяковская галерея. Москва.
- 69 В. Л. Боровиковский. Портрет Е. Н. Арсеньевой. Вторая половина 1790-х гг. Холст, масло. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 70 В. Л. Боровиковский. Портрет Скобеевой. Вторая половина 1790-х гг. Холст, масло. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 71 В. Л. Боровиковский. Портрет Скобеевой в виде Дианы. Вторая половина 1790-х гг. Картон, масло. Гос. Исторический музей. Москва.
- 72 В. Л. Боровиковский. Портрет Е. Г. Темкиной. 1798. Холст, масло. Гос. Третьяковская галерея. Москва.
- 73 В. Л. Боровиковский. Портрет Е. Г. Темкиной в виде Дианы. 1798. Цинк, масло. Гос. Третьяковская галерея. Москва.
- 74 Ж. Леруа. Портрет дамы в голубом платье. Кость, гуашь. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 75 В. Л. Боровиковский. Портрет неизвестной в красной шали (Е. Н. Арсеньевой?). Середина 1790-х гг. Цинк, масло. Гос. Третьяковская галерея. Москва.
- 76 В. Л. Боровиковский. Портрет Г. Р. Державина. 1795. Картон, масло. Гос. Третьяковская галерея. Москва.
- 77 В. Л. Боровиковский. Портрет А. А. Менеласа. Начало 1790-х гг. Жесть, масло. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 78 В. Л. Боровиковский. Портрет Н. И. Львовой. 1790-е гг. Жесть, масло. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 79 В. Л. Боровиковский. Портрет М. И. Лопухиной. 1797. Холст, масло. Гос. Третьяковская галерея. Москва.
- 80 В. Л. Боровиковский. Семейный портрет. Первая половина 1790-х гг. Эскиз. Картон, масло. Гос. Третьяковская галерея. Москва.
- 81 П.-Э. Рокштуль. Портрет М. И. Голенищева-Кутузова. 1800-е гг. Кость, акварель, гуашь. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 82 П.-Э. Рокштуль. Портрет П. П. Щербатова. Первая половина 1800-х гг. Кость, акварель, гуашь. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 83 П.-Э. Рокштуль. Портрет А. Тизенгаузена. 1800-е гг. Кость, акварель, гуашь. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 84 П.-Э. Рокштуль. Портрет молодой женщины. 1800-е гг. Кость, акварель, гуашь. Гос. Русский музей. Ленинград.

- 85 С. С. Щукин. Портрет А. Н. Шемякина. 1801. Кость, акварель, гуашь. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 86 Ф. Г. Слезенцов. Портрет П. В. Завадовского. Не ранее 1797 г. Картон, акварель, гуашь. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 87 И. А. Ерменев. Портрет офицера армейской пехоты (Ф. В. Каржавина?). 1792. Кость, акварель, гуашь. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 88 К. Ф. Мельников. Портрет артиллерийского офицера. 1790-е гг. Кость, акварель, гуашь. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 89 Ф. де Мейс. Портрет П. Б. Шереметева. 1783. Кость, акварель, гуашь. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 90 А.-Ф.-Г. Виоллье. Портрет великой княгини Марии Федоровны с ребенком на руках. 1780-е гг. Эскиз к миниатюре. Бумага, карандаш. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 91 А.-Ф.-Г. Виоллье. Портрет великой княгини Марии Федоровны с ребенком на руках. 1780-е гг. Кость, акварель, гуашь. Павловский дворец-музей. Ленинградская область.
- 92 А.-Ф.-Г. Виоллье (?). Портрет дамы в саду с книгой в руке. Первая половина 1790-х гг. Кость, акварель, гуашь. Музей-усадьба „Архангельское“. Московская область.
- 93 А.-Ф.-Г. Виоллье. Портрет Е. И. Гагариной. Эскиз к миниатюре. Бумага, акварель, карандаш. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 94 А.-Ф.-Г. Виоллье. Портрет Е. И. Гагариной. Первая половина 1790-х гг. Кость, акварель, гуашь. Гос. Исторический музей. Москва.
- 95 П.-Э. Строли (Стролей, Стролинг). Портрет М. А. Нарышкиной с ребенком на руках. 1790-е гг. Кость, акварель, гуашь. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 96 К. де Местр. Портрет Шаховской (?). Конец 1790-х – начало 1800-х гг. Кость, акварель, гуашь. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 97 Неизвестный художник второй половины XVIII века. Портрет А. Н. Радищева. Около 1790 г. Кость, акварель, гуашь. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 98 Неизвестный художник второй половины XVIII века. Портрет неизвестного в голубом кафтане. Начало 1790-х гг. Кость, акварель, гуашь. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 99 Неизвестный художник. Семейный портрет. Конец XVIII века. Кость, акварель, гуашь. Гос. Третьяковская галерея. Москва.
- 100 А. И. Чернов (Черный). Портрет Екатерины II. 1765. Медь, эмаль, фарфор. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 101 П. Г. Жарков. Портрет Петра I. Конец 1780-х – начало 1790-х гг. Медь, эмаль. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 102 М. Шибанов. Портрет Екатерины II в дорожном костюме. 1787. Холст, масло. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 103 П. Г. Жарков. Портрет Екатерины II в дорожном костюме. 1788. Медь, эмаль. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 104 Д. И. Евреинов. Портрет Павла I. 1800. Медь, эмаль. Павловский дворец-музей. Ленинградская область.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

- 105 Неизвестный художник. Портрет Н. В. Майковой. 1780-е гг. Картон, пастель. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 106 Е. П. Чемесов. Автопортрет. 1764. Офорт, сухая игла, резец.
- 107 Г. И. Скородумов. Портрет Р. И. Габлица. 1782. Бумага, акварель, карандаш. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 108 Неизвестный художник конца XVIII века. Портрет неизвестных. Силуэт. Бумага, черная акварель. Гос. Третьяковская галерея. Москва.
- 109 Неизвестный мастер XVIII века. Женский портрет. Силуэт. Эгломизе. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 110 И. Ведер. Портрет П. П. Голицыной. Вторая половина XVIII века. Камень. Сардоникс. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 111 Ливия. Начало I века. Камень. Сардоникс. Гос. Эрмитаж. Ленинград.
- 112 П. О. Росси. Портрет молодого человека. 1815. Кость, акварель, гуашь. Музей-усадьба „Архангельское“. Московская область.
- 113 А.-Ф. Лагрене. Портрет королевы Терезы Баварской. 1810–1820-е гг. Кость, акварель, гуашь. Гос. Русский музей. Ленинград.
- 114 А. П. Рокштуль. Портрет Б. Н. Юсупова. 1852. Кость, акварель, гуашь. Музей-усадьба „Архангельское“. Московская область.

Фотографы, принимавшие участие в подготовке данного издания: Ю. Артамонов, А. Дорофеев, В. Еремеев, Б. Кузьмин, А. Сапроненков, В. Стукалов, К. Шаломаев

---

\* Размеры миниатюр не указываются в связи с продолжающейся в настоящее время работой по уточнению каталожных данных.



## LIST OF ILLUSTRATIONS

### CHAPTER I PORTRAIT MINIATURE IN THE 18TH CENTURY RUSSIA

- 1 A. Matveyev. Portrait of A. P. Golitsyna. 1728. Oil on canvas. Private collection, Moscow.
- 2 R. N. Nikitin (?). Portrait of G. D. Stroganov. Oil on canvas. Odessa Art Museum.
- 3 Badge with an enamelled portrait of Tsar Peter I produced in Western Europe by an anonymous painter. The framing (enamel and diamonds on gold) made by Russian masters of the early 18th century. The Historical Museum, Moscow.
- 4 Unknown artist. Portrait of V. I. Gennin. Oil on canvas. The Hermitage, Leningrad.
- 5 G. S. Musikiisky (?). Portrait of A. D. Menshikov. Circa 1710. Enamel on copper. The Hermitage, Leningrad.
- 6 Encolpion. Diamonds, enamel, silver. 1725. The Historical Museum, Moscow.
- 7 Encolpion. The reverse side. Enamelled portrait of Catherine I by A. G. Ovsov. 1725. The Historical Museum, Moscow.
- 8 G.-C. Grooth. Portrait of V. A. Sheremetyeva. 1746. Oil on canvas. The Tretyakov Gallery, Moscow.
- 9 G.-C. Grooth. Portrait of V. A. Sheremetyeva. Detail.
- 10 A. P. Antropov. Portrait of A. M. Izmailova. 1759. Oil on canvas. The Tretyakov Gallery, Moscow.
- 11 Silver ring with an enamelled portrait of a young woman (Arina Stepanovna). Second half of the 18th century (?). The Historical Museum, Moscow.
- 12 V. L. Borovikovsky. Unknown woman with a medallion. First half of the 1790s. Oil on copper. Location unknown.
- 13 V. L. Borovikovsky. Portrait of A. I. Bezborodko with her daughters. Oil on canvas. The Russian Museum, Leningrad.
- 14 P. S. Drozhdin. Portrait of artist A. P. Antropov with his son in front of his wife's portrait. 1776. Oil on canvas. The Russian Museum, Leningrad.
- 15 V. L. Borovikovsky. Portrait of G. R. Derzhavin. Circa 1795. Miniature on cardboard. The Tretyakov Gallery, Moscow.
- 16 V. L. Borovikovsky. Portrait of Ye. A. Dolgorukaya. 1798. Oil on canvas. The Tretyakov Gallery, Moscow.
- 17 I.-P.-V. Campana. Female portrait. 1783. Water-colour, gouache on ivory. The Hermitage, Leningrad.
- 18 V. L. Borovikovsky. Portrait of A. I. Bezborodko with her daughters. Detail.
- 19 Desk set, table decorations, souvenirs, albums. Early 19th century. The Little Lantern cabinet. The Pavlovsk Palace.
- 20 The Dressing Room of the Southern Suite. Late 18th century. The Pavlovsk Palace.
- 21 Boudoir. Late 18th – early 19th century. The Pavlovsk Palace.
- 22 Writing desk decoration made by the turner N. Vaye after the drawings by V. Brenna. The Library of Paul I. Late 18th-early 19th century. The Pavlovsk Palace.

CHAPTER II  
FORMATION AND DEVELOPMENT OF PORTRAIT MINIATURE IN RUSSIA  
IN THE FIRST HALF OF THE 18TH CENTURY

- 23 Prince Pyotr Alexeyevich. Miniature from the "Book of Titles". Indian ink, gouache, water-colour, silver, gold on paper, pen, brush. The Saltykov-Shchedrin Public Library, Leningrad.
- 24 C. Boit. Portrait of Peter I. Circa 1717. Enamel. The Hermitage, Leningrad.
- 25 I. N. Nikitin. Portrait of G. I. Golovkin. The 1720s. Oil on canvas. The Tretyakov Gallery, Moscow.
- 26 G. S. Musikiisky. Equestrian portrait of Peter I. 1719. Enamel on copper. Private collection.
- 27 A. G. Ovsov. Portrait of Peter I. 1725. Enamel on copper. The Hermitage, Leningrad.
- 28 J.-M. Nattier. Portrait of Catherine I. 1717. Oil on canvas. The Hermitage, Leningrad.
- 29 I. F. Zubov. Portrait of Catherine I. Burin engraving, etching.
- 30 A. F. Zubov. Portrait of Peter I on the frontispiece of the "Mars Book". 1712. (Copy of the 1720s). Burin engraving, etching, stipple engraving. The Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow.
- 31 G. S. Musikiisky. Portrait of Catherine I against the background of the Yekaterinhof Palace in St. Petersburg. 1724. Enamel on gold. The Hermitage, Leningrad.
- 32 G. S. Musikiisky. Portrait of Peter I against the background of the S. S. Peter and Paul Fortress and the Trinity Square in St. Petersburg. 1723. Enamel on gold. The Hermitage, Leningrad.
- 33 Unknown artist of the mid-18th century. Portrait of Impress Yelizaveta Petrovna (on the inner side of the snuff-box cover). Circa 1759. Enamel on copper. The Hermitage, Leningrad.
- 34 Unknown artist of the second quarter of the 18th century. Portrait of M. I. Vorontsov. 1748. Enamel on copper. The Russian Museum, Leningrad.
- 35 G.-C. Grooth. Portrait of Yelizaveta Petrovna in masquerade domino holding a mask in her hand. 1748. Oil on copper. The Tretyakov Gallery, Moscow.
- 36 Unknown artist of the second quarter of the 18th century. Portrait of N. Yu. Trubetskoy. Mid-18th century. Enamel on copper. The Russian Museum, Leningrad.
- 37 Unknown artist of the mid-18th century. Portrait of Naryshkin (Alexander or Ivan Lvovich). Gouache on ivory. The Hermitage, Leningrad.
- 38 Unknown artist of the second quarter of the 18th century. Portrait of a nobleman with the Order of Alexander Nevsky. The 1740s. Water-colours, gouache on ivory. The Hermitage, Leningrad.
- 39 J. de Samposis. Portrait of N. B. Yusupov in his young years. The 1760s. Water-colour, gouache on ivory. The Arkhangel'skoye Museum-Estate, Moscow Region.

CHAPTER III  
PORTRAIT IN RUSSIAN MINIATURE IN THE SECOND HALF  
OF THE 18TH CENTURY

- 40 Unknown artist of the second half of the 18th century. Portrait of A. M. Stroganova. The 1760s. Water-colours, gouache on ivory. The Russian Museum, Leningrad.
- 41 F. S. Rokotov. Portrait of an unknown woman in a rosy dress. The 1770s. Oil on canvas. The Tretyakov Gallery, Moscow.

- 42 G. I. Skorodumov. Self-portrait. Water-colour, graphite pencil on paper, pen, brush. The Russian Museum, Leningrad.
- 43 G. I. Skorodumov. Portrait of V. I. Maikov. Early 1770s. Water-colour, gouache on ivory. The Russian Museum, Leningrad.
- 44 G. I. Skorodumov. Portrait of I. I. Skorodumov, the artist's father. Water-colour on paper. The Tretyakov Gallery, Moscow.
- 45 G. I. Skorodumov. Portrait of an unknown man. 1787. Water-colour, gouache on parchment. The Russian Museum, Leningrad.
- 46 G. I. Skorodumov. Portrait of an unknown man in a brown tailcoat. Late 1780s – early 1790s. Water-colour, gouache on ivory. The Russian Museum, Leningrad.
- 47 A.-C. Ritt. Portrait of D. P. Saltykova. The 1790s. Water-colour, gouache on ivory. The Hermitage, Leningrad.
- 48 A.-C. Ritt. Portrait of I. P. Saltykov. The 1790s. Water-colour, gouache on ivory. The Hermitage, Leningrad.
- 49 A.-C. Ritt. Portrait of A. N. Samoilov. Circa 1795. Water-colour, gouache on ivory. The Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow.
- 50 A.-C. Ritt. Portrait of N. P. Kurakina. Circa 1797. Water-colour, gouache on ivory. The Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow.
- 51 Hera. Italy. 1st century. Cameo. Sardonyx. The Hermitage, Leningrad.
- 52 A.-C. Ritt. Portrait of S. V. Stroganova. The 1790s. Water-colour, gouache on ivory. The Russian Museum, Leningrad.
- 53 I. Ya. Peskorsky. Portrait of Catherine II. Not earlier than 1785. Water-colour, gouache on ivory. The Russian Museum, Leningrad.
- 54 A.-C. Ritt. Portrait of A. L. Naryshkin. The 1790s. Water-colour, gouache on ivory. The Hermitage, Leningrad.
- 55 A.-C. Ritt. Portrait of A. A. Golitsyn. The 1790s. Water-colour, gouache on ivory. The Moscow Kremlin Museums. Armoury.
- 56 A.-C. Ritt. Portrait of Pleshcheyeva. The 1790s. Water-colour, gouache on ivory. The Pavlovsk Palace, Leningrad Region.
- 57 A.-C. Ritt. Portrait of T. V. Yusupova. 1799. Water-colour, gouache on ivory. The Hermitage, Leningrad.
- 58 P.-A. Hall. Portrait of a young man. Gouache on ivory. The Hermitage, Leningrad.
- 59 Ribou. Female portrait. Water-colour, gouache on ivory. The Hermitage, Leningrad.
- 60 A.-C. Ritt. Portrait of a child as a Cupid. Water-colour, gouache on ivory. The Hermitage, Leningrad.
- 61 A.-C. Ritt. Portrait of Ye. A. Demidova. The 1790s. Water-colour, gouache on ivory. The Tretyakov Gallery, Moscow.
- 62 D. G. Levitsky. Portrait of Agasha (A. D. Levitskaya, the artist's daughter). 1785. Oil on canvas. The Tretyakov Gallery, Moscow.
- 63 A.-C. Ritt. Portrait of Maria Fyodorovna. Location unknown.
- 64 A.-C. Ritt. Portrait of N. I. Kurakina. Location unknown.
- 65 P.-E. Stroely (Straely, Stroeling). Portrait of Ye. B. Shakhovskaya as a harp-player. The 1790s. Water-colour, gouache on ivory. The Russian Museum, Leningrad.

- 66 V. L. Borovikovsky. Portrait of V. V. Kapnist. Early 1790s. Miniature on ivory. The Russian Museum, Leningrad.
- 67 V. L. Borovikovsky. Portrait of A. I. Vasilyev. Circa 1800. Water-colour, gouache on ivory. The Tretyakov Gallery, Moscow.
- 68 V. L. Borovikovsky. Portrait of M. D. Dunina. 1799. Oil on canvas. The Tretyakov Gallery, Moscow.
- 69 V. L. Borovikovsky. Portrait of Ye. N. Arsenyeva. Second half of the 1790s. Oil on canvas. The Russian Museum, Leningrad.
- 70 V. L. Borovikovsky. Portrait of Skobeyeva. Second half of the 1790s. Oil on canvas. The Russian Museum, Leningrad.
- 71 V. L. Borovikovsky. Portrait of Skobeyeva as Diana. Second half of the 1790s. Oil on cardboard. The Historical Museum, Moscow.
- 72 V. L. Borovikovsky. Portrait of Ye. G. Temkina. 1798. Oil on canvas. The Tretyakov Gallery, Moscow.
- 73 V. L. Borovikovsky. Portrait of Ye. G. Temkina as Diana. 1798. Oil on zinc. The Tretyakov Gallery, Moscow.
- 74 J. Le Roy. Portrait of a lady in a blue dress. Gouache on ivory. The Hermitage, Leningrad.
- 75 V. L. Borovikovsky. Portrait of an unknown woman in a red shawl (Ye. N. Arsenyeva?) Mid-1790s. Oil on zinc. The Tretyakov Gallery, Moscow.
- 76 V. L. Borovikovsky. Portrait of G. R. Derzhavin. 1795. Oil on cardboard. The Tretyakov Gallery, Moscow.
- 77 V. L. Borovikovsky. Portrait of A. A. Menelas. Early 1790s. Oil on tin-plate. The Russian Museum, Leningrad.
- 78 V. L. Borovikovsky. Portrait of N. I. Lvova. The 1790s. Oil on tin-plate. The Russian Museum, Leningrad.
- 79 V. L. Borovikovsky. Portrait of M. I. Lopukhina. 1797. Oil on canvas. The Tretyakov Gallery, Moscow.
- 80 V. L. Borovikovsky. Family portrait. First half of the 1790s. Sketch. Oil on cardboard. The Tretyakov Gallery, Moscow.
- 81 P.-E. Rockstuhl. Portrait of M. I. Golenishchev-Kutuzov. The 1800s. Water-colour, gouache on ivory. The Russian Museum, Leningrad.
- 82 P.-E. Rockstuhl. Portrait of P. P. Shcherbatov. First half of the 1800s. Water-colour, gouache on ivory. The Russian Museum, Leningrad.
- 83 P.-E. Rockstuhl. Portrait of A. Tisenhausen. The 1800s. Water-colour, gouache on ivory. The Russian Museum, Leningrad.
- 84 P.-E. Rockstuhl. Portrait of a young woman. The 1800s. Water-colour, gouache on ivory. The Russian Museum, Leningrad.
- 85 S. S. Shchukin. Portrait of A. N. Shemyakin. 1801. Water-colour, gouache on ivory. The Russian Museum, Leningrad.
- 86 F. G. Slezentsov. Portrait of P. V. Zavadovsky. Not earlier than 1797. Water-colour, gouache on cardboard. The Russian Museum, Leningrad.
- 87 I. A. Yermenev. Portrait of an infantry officer (F. V. Karzhavin?). 1792. Water-colour, gouache on ivory. The Russian Museum, Leningrad.

- 88 K. F. Melnikov. Portrait of an artillery officer. The 1790s. Water-colour, gouache on ivory. The Russian Museum, Leningrad.
- 89 F. de Meys. Portrait of P. B. Sheremetyev. 1783. Water-colour, gouache on ivory. The Russian Museum, Leningrad.
- 90 H.-F.-G. Viollier. Portrait of Grand Duchess Maria Fyodorovna with a child in her lap. The 1780s. Sketch for the miniature. Pencil on paper. The Russian Museum, Leningrad.
- 91 H.-F.-G. Viollier. Portrait of Grand Duchess Maria Fyodorovna with a child in her lap. The 1780s. Water-colour, gouache on ivory. The Pavlovsk Palace, Leningrad Region.
- 92 H.-F.-G. Viollier (?). Portrait of a lady in the garden with a book in her hand. First half of the 1790s. Water-colour, gouache on ivory. The Arkhangelskoye Museum-Estate, Moscow Region.
- 93 H.-F.-G. Viollier. Portrait of Ye. I. Gagarina. Sketch for the miniature. Water-colour, pencil on paper. The Russian Museum, Leningrad.
- 94 H.-F.-G. Viollier. Portrait of Ye. I. Gagarina. First half of the 1790s. Water-colour, gouache on ivory. The Historical Museum, Moscow.
- 95 P.-E. Stroely (Straely, Stroeling). Portrait of M. A. Naryshkina with a child. The 1790s. Water-colour, gouache on ivory. The Hermitage, Leningrad.
- 96 X. de Maistre. Portrait of Shakhovskaya (?). Late 1790s – early 1800s. Water-colour, gouache on ivory. The Russian Museum, Leningrad.
- 97 Unknown artist of the second half of the 18th century. Portrait of A. N. Radishchev. Circa 1790. Water-colour, gouache on ivory. The Hermitage, Leningrad.
- 98 Unknown artist of the second half of the 18th century. Portrait of an unknown man in a blue kaftan. Early 1790s. Water-colour, gouache on ivory. The Hermitage, Leningrad.
- 99 Unknown artist. Family portrait. Late 18th century. Water-colour, gouache on ivory. The Tretyakov Gallery, Moscow.
- 100 A. I. Chernov (Chorny). Portrait of Catherine II. 1765. China, enamel on copper. The Hermitage, Leningrad.
- 101 P. G. Zharkov. Portrait of Peter I. Late 1780s – early 1790s. Enamel on copper. The Hermitage, Leningrad.
- 102 M. Shibanov. Portrait of Catherine II in travelling dress. 1787. Oil on canvas. The Russian Museum, Leningrad.
- 103 P. G. Zharkov. Portrait of Catherine II in travelling dress. 1788. Enamel on copper. The Russian Museum, Leningrad.
- 104 D. I. Yevreinov. Portrait of Paul I. 1800. Enamel on copper. The Pavlovsk Palace, Leningrad Region.

CONCLUSION

- 105 Unknown artist. Portrait of N. V. Maikova. The 1780s. Pastel on cardboard. The Russian Museum, Leningrad.
- 106 Ye. P. Chemesov. Self-portrait. 1764. Burin engraving, dry-point, etching.
- 107 G. I. Skorodumov. Portrait of R. I. Gablitz. 1782. Water-colour, pencil on paper. The Russian Museum, Leningrad.

- 108 Unknown artist of the late 18th century. Portrait of the strangers. Silhouette. Black water-colour on paper. The Tretyakov Gallery, Moscow.
- 109 Unknown artist of the 18th century. Female portrait. Silhouette. Eglomisé. The Hermitage, Leningrad.
- 110 J. Weder. Portrait of P. P. Golitsyna. Second half of the 18th century. Cameo. Sardonyx. The Hermitage, Leningrad.
- 111 Livia. Early 1st century. Cameo. Sardonyx. The Hermitage, Leningrad.
- 112 P. de Rossi. Portrait of a young man. 1815. Water-color, gouache on ivory. The Arkhangelskoye Museum-Estate, Moscow Region.
- 113 A.-F. Lagrene. Portrait of the Queen Theresa of Bavaria. The 1810–1820s. Water-colour, gouache on ivory. The Russian Museum, Leningrad.
- 114 A. Rockstuhl. Portrait of B. N. Yusupov. 1852. Water-colour, gouache on ivory. The Arkhangelskoye Museum-Estate, Moscow Region.

## SUMMARY

Portrait miniature, a unique phenomenon of 18th-century Russian culture, with all its peculiarities, makes the subject of the book by Andrei Karev. As a combination of two aspects – the portrayal of a person and a beautiful thing – it occupies a special place in Russian life.

Miniature portraits decorated with diamonds or fixed into precious snuff-boxes were used as awards in the turbulent, politically unstable epoch of Peter the Great which secured numerous transformations. Historically connected with the orders they were distinguished by a bit of privacy and were perceived as presents from “above”. Later the role of miniatures became more varied and in the second half of the 18th century they began to be given to near and dear people as presents, to memorize the appearance of the model, a souvenir made by the artist himself.

According to many testimonies given in the book the miniature portrait was apprehended by the 18th-century owners as a double of the portrayed personality and the objects with such pictures were secretly worshipped. Amateur miniatures widely spread in the country were precious mainly due to the fact that they were made by loving hands. Miniatures organically entered the “micro world” of objects surrounding people in their everyday life as a model of sorts of a “cosmic” world and reflecting the existing ideas of its composition.

Karev examines the emergence of portrait miniature in this country and traces its evolution and pre-requisites differing from those in West-European countries. In Russia the appearance of the miniature was connected with the spread of secular easel portraits, with a great influence by the national traditions of decorative enamel painting. At the same time miniature substantially drew on West-European traditions where this technique had appeared earlier.

Miniatures on enamel prevailed in the first half of the 18th century which wholly corresponded to the situation in Europe. Making a thorough analysis of the pieces by G. S. Musikiisky and A. G. Ovsov, the first Russian miniaturists, the author shows the specifics of the painting on enamel in Russia under Peter I. In fulfilling the tasks of portraying a model the miniature was orientated mainly on the achievements of easel

oil painting but revealed scrupulosity and a graphic tendency towards generalization and abstract images.

By the mid-18th century decorative elements became more pronounced and enamel miniatures had acquired the appearance of beautiful and expensive objects. Alongside, favourable conditions were formed for flourishing of classical miniatures made in gouache and water-colours on ivory which in the second half of the century predominated over the enamel miniatures. The situation in the miniature of the second half of the 18th century is also covered by the author.

A great diversity of individual styles notwithstanding all miniature painters can be united by an established complex of devices typical for exactly this kind of imitative art. A special place in the book is allotted to profiling the outstanding masters of the last third of the 18th century. Skorodumov's miniatures which relatively may be referred to as graphic in their style, disclose the influence of his involvement in engraving as well as a sound knowledge of technique and artistic possibilities of water-colours. Ritt and Borovikovsky each in his peculiar way, represented the pictorial trend in the genre. The ideals of Sentimentalism are also common for them. Ritt, who had studied in Antwerp and Paris, stood out among Russian masters as the most "European" artist. Ritt made his heroes look more attractive by applying to the advantageous devices such as depicting a model against a landscape.

The art of Borovikovsky presents a rare case when a famous easel painter tries his hand in miniature and it allows the author to touch upon the interconnection between life-size portraits and miniatures. The latter became more meaningful with Borovikovsky.

Another famous artist P.-E. Rockstuhl can graphically demonstrate how fruitful the traditional technique of miniature imitating cameo was. Certain specific tendencies can be singled out on the analysis of works by painters close to the Academy and people without an art education.

Foreign artists form a separate group in the miniature art of the last decades of the 18th century. Works by H.-F.-A. Viollier, who came from Switzerland, help re-create the process of making miniature portraits.

Karev's conceptions allow us to qualify miniatures as a special phenomenon of fine arts born and developed with the assistance of painting, graphic and applied arts.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

### ВВЕДЕНИЕ

5

### ГЛАВА I.

#### Портретная миниатюра в русской жизни XVIII века

14

### ГЛАВА II.

#### Становление и развитие миниатюрного портрета в России в первой половине XVIII века

55

### ГЛАВА III.

#### Портрет в русской миниатюре второй половины XVIII столетия

95

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

213

### ПРИМЕЧАНИЯ

234

### ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

240

### СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

241

### LIST OF ILLUSTRATIONS

247

### SUMMARY

253

АНДРЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ КАРЕВ

МИНИАТЮРНЫЙ

ПОРТРЕТ

В РОССИИ

XVIII века

РЕДАКТОР В. М. МОРОЗОВА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР Л. А. ИВАНОВА

ХУДОЖНИК Г. Б. ЛУКАШЕВИЧ

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР Н. В. МОРОЗОВА

КОРРЕКТУРА ЦВЕТНЫХ Г. М. КОРОТКОВОЙ

КОРРЕКТОР З. Д. ГИНЗБУРГ

ИБ № 2960. Подп. в печать 14.07.87. А10947

Формат издания 60×84/16. Гарнитура „Таймс“

Печать офсетная. Бумага офсетная

Усл. печ. л. 14,88. Усл. кр.-отт. 77,91. Уч.-изд. л. 12,032

Изд. № 1405. Тираж 30000. Заказ 005918. Цена бр. 20к.

Издательство „Искусство“

103009 Москва, Собиновский пер., д. 3

Типография Фортшритт Эрфурт – ГДР.





