А.А. КАРЕВ

Доктор искусствоведения, профессор. Главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (НИИ РАХ)
e-mail: ankarev@yandex.ru

A.A. KAREV

Full doctor, professor. Principal research associate. Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Art
e-mail: ankarev@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_3_1_152_166

ЯЗЫК ЖЕСТА В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МОДЕЛИ, ФОНА И ПРЕДМЕТНОГО МИРА В РУССКОМ ПОРТРЕТЕ СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА

GESTURE LANGUAGE IN THE CONTEXT OF THE INTERACTION OF MODEL, BACKGROUND AND SUBJECT WORLD IN RUSSIAN PORTRAITURE OF THE MID 18th CENTURY

Статья посвящена роли жеста в русском портрете середины XVIII века. Связанный, с одной стороны, с законами сценического «самоизваяния», с другой — культурой придворного поведения, жест на полотне выполняет важные функции медиатора между моделью и зрителем. Показанное взаимодействие жеста с вещью и фоном является частью макро-микрокосмических корреляций в русском портрете этого времени. Нарастающая к концу периода достоверность воспроизведения жеста не снижала его эмблематичности, что было особенно актуально для императорских портретов с символами власти.

The article is devoted to the role of gesture in Russian portraiture of the mid-18th century. Connected, on the one hand, with the rules of scenic “self-imagery”, on the other — with the culture of courtly behavior, gesture on the canvas performs important functions of a me-

diator between the model and the viewer. The shown interaction of gesture with the object and the background appears as part of the macro-microcosmic correlations in the Russian portrait of this time. The increasing authenticity of gesture reproduction towards the end of the period in question did not reduce its emblematic character , which was especially important for imperial portraits with symbols of power.

Ключевые слова: русский портрет XVIII века, жест, придворная культура, символы власти, эмблематичность.
Keywords: Russian portrait of the 18th century, gesture, court culture, symbols of power, emblematic character.

Выбор периода для рассмотрения проблемы жеста в портрете обусловлен особенностями состояния русской художественной культуры в это время. Этап умышленного разрыва с многовековой художественной традицией сменяется относительно спокойным периодом «обвыкания» внутри той модели бытия, которая была предложена нации царем-реформатором. Известна склонность Петра к регулам и регулярности. Как монарх, он прекрасно ощущал, что ниспровержение одних правил и норм требует утверждения новых. Между тем, быстрота предложения новых правил опережала возможности их органичного усвоения подданными. Для этого больше походили условия, сложившиеся в русской культуре середины столетия. По сравнению с Петровской эпохой, «это время знаменует восстановление органического характера развития искусства» [9, с. 267]. Говорится исследователями даже о своеобразной зажатости этого периода между подобным Ренессансу временем Петра Великого и блестящей эпохой Екатерины II, когда русское искусство приходит в стадиальное соответствие с ведущими европейскими школами. Об этом, в частности, пишет Т.В. Ильина в книге о русском искусстве середины XVIII века с красноречивым названием «На переломе» [11, с. 11].

Именно в условиях относительной стабильности в развитии художественной культуры сложившаяся модель портрета оказывается вполне удобной для рассмотрения ряда природных качеств жанра, в том числе и проблему корреляции воспроизведенного «самоизваяния» как проявления внутреннего «я» посредством внешнего «я» [5, с. 16] портретируемого со средой, выступающей, чаще всего, в виде фона. В этом отношении очень важен учет театрального опыта взаимодействия позы и жеста в самом ши-

роком диапазоне влияния на зрителя, в том числе и как символическое послание. Жест может воздействовать и на пространство, в которое вписана модель, что не мешает ему быть одновременно и обусловленным характером заданного заказом характера фона. Портрет, таким образом, был не только зеркалом, отражавшим как внешнего, так и внутреннего человека, зеркалом, в которое внимательно всматривалось общество [22, с. 51], но и примером воплощения доминирующей в это время теории макро-микрокосмических корреляций. Модель такого рода удобно применять при анализе взаимодействия изображенной персоны и пейзажного фона, имея в виду чередование зон ответственности той или иной стихии, когда «голова героя соответствует небу или воздуху, грудь — солнечной световой сфере или, иными словами, огню, живот — морю (реке) или воде, а ноги — земле…» [25, с. 307]. Между тем и интерьер, как правило, в это время оформленный ордером, тоже дает повод говорить о сравнимом взаимодействии, поскольку представляет своеобразную модель мира с «небом» (купол, свод, потолок), «землей» (пол), колоннами, пилястрами, другими элементами убранства, так или иначе масштабно связанными с фигурой человека.

В условиях роста спроса на портрет в середине столетия возникает необходимость все большей унификации сложившейся к этому времени схемы изображения конкретной персоны. Оттачивается, словно на века отливается, подобно монументу, и форма императорского портрета с царскими регалиями, устойчивость которого предрекала незыблемость и долговечность правления той или иной монархини, будь то Анна Иоанновна, Елизавета Петровна или Екатерина II. И в целом этот тип изображения был зримым символом стабильности и преемственности освященной власти, панегириком, каждый раз, как и словесная ода, представляющим триумф Добродетели.

Застывшие в величественном покое пирамидообразные фигуры императриц в виде сияющих на затененном фоне силуэтов представлены, как правило, в дворцовой обстановке. О том, каким именно смыслом наполнялось это пространство, «подсказывали» зрителям многочисленные иллюминации и фейерверки, особенно те, которые устраивались по случаю коронаций и годовщин восшествия на престол. Так, в экспликации иллюминации, представленной «в высочайший день коронования Ея императорскаго величества Апреля 25. 1751 года» (бумага, акв., тушь, перо. 35,1 х 52,4. ГРМ. Р-1490) разъясняется: «На высоком среднем месте зделаннаго и в садовых шпалер и отверстых Аллей Амфитеатра представ-

ляется лежащая на украшенном вензловым Ея Императорскаго величества именем и лавровыми и пальмовыми ветвьми обвитом постаменте императорская корона и скипетр, которых солнцу подобное сияние не токмо великое Амфитеатральное место освещает, но и лучи свои чрез отверстыя Аллеи… на далекое разстояние испущает» [7, с. 37].

Иными словами, натуроподобная передача интенсивной освещенности коронационного или близкого к нему убора императрицы, включающего символы власти, аллегорически воспроизводит исходящее от нее сияние, мощь которого сопоставляется с солнечной энергией, способной осветить и обогреть всю землю. О том, какого рода интерьер изображается на таком, как правило, большого размера полотне, подсказывает часто используемый в иллюминациях и фейерверках мотив находящегося в центре композиции, а значит и всего населенного мира, «храмоподобного» здания с «вензеловым» именем императрицы. В соответствии с законами воспроизведенного мифологизированного пространства интерьера, изображенные колонны и их плоские аналоги — пилястры в любом портрете Нового времени — это, прежде всего, эмблемы «твердой подпоры, твердости, непоколебимости духа» [28, с. 58], а затем уже сходственный с реальным архитектурный декор интерьера эпохи барокко. В данном контексте он указывает на крепость и долговечность обретенной власти. Скульптурный декор интерьера на портрете Анны Иоанновны кисти Л. Каравака (1730, ГТГ) сообщает изображенному пространству характерные для абсолютизма коннотации. Образ Атланта не только демонстрирует барочный вкус императрицы, но и намекает на то, что царственная особа «все носит без труда, без усталости» [28, с. 166]. Вряд ли случайно этот мотив некоторое время спустя будет использован в декоре фасада Царскосельского дворца — резиденции императрицы Елизаветы Петровны.

Позы и жесты монархических портретов подчинены правилам репрезентации символов власти. Модели с достоинством несут большие и малые, увенчанные крестом короны, которые своей куполообразной формой отсылают к теме Неба. Так, в «Конклюзии на коронацию Екатерины I» И.Ф. Зубова 1724 года луч света, падающий от короны, которую несут над головой императрицы два ангела-путти, подписан лаконичным девизом: «Бог достойным дает». Мотив несущих корону ангелов над головой императрицы был воспроизведен и в портрете Елизаветы Петровны, заказанном Л. Караваку к созданию коронационного альбома. Приписываемый Караваку незаконченный вариант этого портрета (1741?) хранит-

ся в ГМЗ «Царское Село» [12, с. 184–185]. Символизирующий «верховную власть, царствование, силу, могущество» [28, с. 54] скипетр в правой руке императрицы, как правило, соотносится с лежащей на бархатной подушке державой, знаком «промысла или провидения божия, вечности, власти и могущества коронованных глав» [28, с. 57]. Скипетр и держава могут располагаться с разных сторон фигуры на одном уровне, как в портретах императриц Анны Иоанновны (1730, ГТГ) и Елизаветы Петровны кисти Л. Каравака (1750, ГРМ). По этой же схеме был написан портрет императрицы Елизаветы Петровны (1743, ГТГ) И.Я. Вишняковым. Родственность регалий особо подчеркивается, когда они находятся рядом, как на портрете Елизаветы Петровны кисти Л. Токе (1758, ГЭ), или лежат на одной подушке, как на гравюре И. Штенглина «Елисавет Императрица и Самодержица Всероссийская» (после 1746) по оригиналу Каравака. Их символическая сила в этом случае звучит мощным аккордом: «Скипетр, … на державе лежащий, знаменует Божий промысел, о всех тварях неусыпно пекущийся; верховную и самодержавную Царскую или Императорскую власть, наследством, выборами или победами приобретенную» [28, с. 58]. Использованный И.П. Людденом в портрете императора Петра II (1728, ГРМ) вариант расположения на одной подушке короны, скипетра и державы впоследствии не наблюдается. В то же время положенная на корону рука как усиление звучания темы вступления на престол — жест не оригинальный. Он повторяет, вполне возможно, что предумышленно, ситуацию на портрете императрицы Екатерины I с арапчонком кисти И.Г. Адольского (не позднее 22 декабря 1725?, ГРМ). Подобный мотив, был подсмотрен, скорее всего, в придворном искусстве Западной Европы. Во всяком случае, именно в таких позициях запечатлены Людовик XIV Николя Миньяром (1668, Музей изящных искусств, Анжер) и Людовик XV Гиацинтом Риго (1730, Версаль). Этот жест, правда, с другим символом власти — державой, можно увидеть и на упоминаемом портрете Анны Иоанновны кисти Каравака. Затем его повторит правой рукой, не расставаясь со скипетром, императрица Екатерина II на портрете А.П. Антропова (1762, эскиз, ГТГ; 1766, Тверская областная картинная галерея). Почти эмблематический вариант в демонстрации символов власти представлен в гравированном портрете императрицы Елизаветы Петровны для коронационного альбома (И. Штенглин с оригинала Л. Каравака. 1744. Б., меццо-тинто. ГТГ). Организуется тяготеющая к симметрии композиция, вписанная в равнобедренный треугольник. Скипетр на парадном портрете обычно держится

так, что при любом положении его верхняя часть оказывается на уровне груди, то есть подчеркивается его связь со стихией огня.

Тяга к статичности и соединению торжественности и величавости «с почти иератической незыблемостью» в таких портретах, по справедливому замечанию Т.В. Ильиной, подчеркивает важность изображаемого, превращая церемониальный выход императрицы в подобие «предстояния» [11, с. 214]. Скорее всего, статичность, порой с привкусом парсунности, в портретах императриц с царскими регалиями была результатом повышенного внимания к традиции, по сравнению с Петровским временем, когда поощрялось, наоборот, все европейски передовое. Видимо, подобные обстоятельства позволили или вынудили другого придворного живописца Л. Токе при создании портрета Елизаветы Петровны в 1758 году (ГЭ) обратиться к собственной «архаике» и использовать почти впрямую композицию своего же портрета королевы Марии Лещинской 1740 года (Лувр, Версаль). Цепочку уподоблений, как известно, продолжили А.П. Антропов и И.П. Аргунов, опираясь на созданное французским живописцем полотно в воспроизведении фигуры только что взошедшей на престол императрицы Екатерины II [23, с. 109; 24, с. 84]. Последнее обстоятельство можно объяснить не только спешкой в организации коронации и соответствующих торжеств [1, с. 26], но и желанием показать преемственную связь с правлением Дщери Петровой.

Кстати, подчеркнутая недвижность — это объективно еще и отражение природных качеств эмблемы [19, с. 12], что предполагает соответствующее «погружение» в среду аллегорий и риторических ссылок, о которых вряд ли стоит забывать, когда мы имеем дело с императорскими портретами, особенно теми, которые всем составом предметного мира отсылают к теме коронации.

Как принято в монархических государствах, изображения представителей царского дома носили дуалистический характер. С одной стороны, избираемые типы портрета призваны были показать недосягаемую высоту положения в обществе и социальную исключительность. С другой — как известно, портрет монарха должен служить образцом для изображений подданных. Это предполагало не только тиражирование того или иного типа, но и ориентацию на монаршую красоту лица. Так, отблеск елизаветинских черт можно уловить в портретах К.И. Тишининой кисти И.Я. Вишнякова (1755, Рыбинский музей-заповедник), В.А. Шереметевой работы И.П. Аргунова (1760-е, музей-усадьба Останкино) и других жен-

ских изображениях середины столетия. Тип лица дворянок разных поколений сразу же изменился с воцарением Екатерины II.

Наряду с этим, в дворянских семьях сформировалась восходящая к допетровским временам своя традиция портретирования. Фамильная линия могла включать и достойные воспроизведения образцы. В целом в портретной живописи середины столетия формируется ситуация, которую можно было бы охарактеризовать как тягу к повторяемости, которая распространялась не только на сложившуюся структуру портрета, но и на отдельные мотивы. В условиях сформировавшейся к 1740-м годам устойчивой разновидности парадного портрета с поколенным или даже поясным срезом, называемого иногда полупарадным [29, с .9], происходит унификация позы и жеста в мужском и женском портретах. Фон может быть изобразительным, но не особенно развитым, либо вообще нейтральным.

Позитуры мужских моделей очень напоминают позы современных им актеров. Еще на рубеже XVII и XVIII столетий жест определялся как «красноречие тела», а самой «разговорчивой» была правая рука, которой левая должна была вторить, либо «оставаться в полном покое, причем ее держать следует преимущественно так, как если бы она была рукояткой у вашего бока» [6, с. 33, 39].

Действительно, такой эффект распределения функций имеется в том случае, когда на поясе оказывалась левая рука. Но чаще в портретах середины столетия встречается мотив с правой рукой на поясе, как раз на том уровне, где привычно находился эфес шпаги, что, скорее, обозначает активное самоутверждение и даже демонстрацию силы, готовности к действию и рыцарскому подвигу, особенно в совокупности с образом мундира. Истоки этого жеста в пространстве портрета восходят к эпохе становления жанра, в том числе и в отечественной школе. Его мы можем наблюдать еще в парсуне, где он является признаком ощущения собственной значимости, в том числе и в социальном отношении. В середине века он сочетается порой с демонстрацией треуголки, которая напоминает о своеобразном культе боярской шапки, нашедшей воплощение в свое время и в парсуне, где она в различных вариантах торжественно демонстрировалась зрителю.

Часто функции нейтрального жеста берет на себя мотив спрятанного красноречия, то есть заложенной за борт кафтана или камзола кисти руки. Встречается в портрете середины столетия и указующий жест, но он еще не столь распространен, как это будет во второй половине века,

когда потребуется большее разнообразие обращения со зрителем и известная раскованность в «позитуре».

Столь же устойчивыми, как на мужских портретах, выглядят и жесты женских моделей. Самый востребованный из них восходит к парсуне и связан с традицией изображения «во успении», о чем, например, свидетельствует портрет царицы Н.К. Нарышкиной, написанный, скорее всего, М. Чоглоковым не ранее 1676 года (?) (ГРМ) [27]. Сложенные на груди руки отвечали представлениям о традиционных женских добродетелях. Согласно И.Е. Забелину, «в допетровское время во всяких случаях держание рук у груди представлялось для женщин обычным, самым необходимым приличием, выражавшим вообще кроткое и покорное положение в обществе» [27, с. 252]. Уже в петровское время этот жест был достоянием не только образов цариц, о чем свидетельствует, например, портрет баронессы М.Я. Строгановой работы Р.Н. Никитина (между 1721 и 1724, ГРМ). Любопытно, что в этом же ключе трактована И. Вишняковым Анна Леопольдовна (между 1740 и 1746, ГРМ). Правда, видимый жест является результатом переработки и одновременно свидетельством очередного дворцового переворота [10, с. 116]. Подобное положение рук будет частично видоизменяться, дополняться другими функциями, характерными для женского портрета, с тем чтобы быть перетолкованным в конце столетия в жест сентиментально настроенной персоны, как в работах В.Л. Боровиковского. Однако в купеческом и провинциальном вариантах оно будет востребовано как дань традиции вплоть до начала XX века.

Разумеется, в связи с женским портретом нельзя обойти вниманием и тему веера. Он, судя по дошедшим до нас сведениям, был довольно разговорчивым предметом в руках умелых и остроумных дам. По портретам видно, что было несколько способов держать веер. Он может быть направлен вверх, вниз, влево и вправо. Однако за очень редким исключением мы видим его закрытым. Р.М. Кирсанова в этой связи считает его деликатно помалкивающим [15, с. 38]. Видимо то, что предназначалось частному лицу, неуместно демонстрировать в общественно значимом пространстве портрета.

Впрочем, и в закрытом состоянии веер на портрете может выполнять различные функции, например, соединения двух противоположных жестов правой и левой руки, как в портретах В.А. и В.П. Шереметевых кисти И.П. Аргунова (1760-е, ГМЗ «Останкино и Кусково»), или неявного указующего жеста, как в портрете Сары Фермор И.Я. Вишнякова (1750,

ГРМ). Здесь веер словно бы невзначай направлен в сторону лежащей на столике книги на втором затененном плане.

Еще меньше повезло мушкам, культура которых была чрезвычайно развита в дворянском быту вплоть до распространения специальных реестров, напоминающих, где и по какому случаю эти знаки красоты и признаки кокетства нужно располагать. Однако в русском портрете, как в середине века, так и позже, не обнаруживается ни одного примера их применения. Правда, этот «пробел» в портретной живописи с лихвой восполняет гравированный лубок с «галантными» сценами.

В целом же устойчивость и внеперсональность того или иного жеста в портрете не является прерогативой середины столетия, отражая приоритет сословного, государственного и прочего «мы» над неповторимым «я» в портрете XVIII столетия, что, впрочем, не мешает растущему интересу к индивидуальной неповторимости [4]. Среди симптомов этой тенденции во второй половине века можно считать и жест, который становится более дифференцированным и нацеленным на контакт со зрителем. В середине же столетия он воспринимается еще достаточно замкнутым. Среди исключений можно назвать написанный Г. Гроотом портрет горнозаводчика, ставшего действительным статским советником, А.Н. Демидова (до 1745, ГТГ). Здесь портретист соединяет вполне уместную для такой персоны почти парсунную застылость с натуральностью в трактовке немолодого лица и с неожиданной в этой ситуации активностью обращения к зрителю при помощи жеста руки, рискующего нарушить границу между реальным и иллюзорным пространством. Связь со зрителем, конечно, имеется, но она носит односторонний характер. Послание должно быть расшифровано и понято, но не предполагает ответа и диалога.

Одна из важнейших задач портретного изображения — быть примером для подражания, своеобразным пособием по овладению культурой поведения, которая требуется от дворянина. Неслучайно вслед за петровским изданием «Юности честное зерцало» и правил поведения на ассамблеях в середине столетия выходит перевод «Карманного оракула» испанского писателя Бальтасара Грасиана, получивший в России название по французскому варианту «Придворной человек» [2]. Это был свод правил, или «регул» (в оригинале они были названы «афоризмами»), выпущенный с целью помочь молодой персоне стать настоящим человеком новой культуры.

Одна из регул гласит: «Натура обыкновенно лишает нас лутчаго, дабы люди имели прибежище к науке, без которой и самая изряднейшая

природная доброта пуста; и каковы б велики таланты у человека ни были, однако они только половинные, ежели несовершенны наукою. Без нея человек ничего не делает, как надобно, и во всех поступках своих груб». Важно не просто развивать свои дарования, а совершенствоваться в соответствии с требованиями дворянской этики: «Нет красоты без порока, ни совершенств без погрешения, ежели наука оных не исправит. Она поправляет худое, и совершает доброе» [2, с. 14]. Как в любой школе, в школе придворного поведения важную функцию должен выполнять добрый пример опытных и нравственно безупречных наставников, на которых советует ориентироваться А. Кантемир в примечаниях к своей «Сатире II. На зависть и гордость дворян злонравных» (1729–1743) [14, с. 86–87]. Подобным же «советником» в каждом доме был портрет, ибо он по-своему показывал пример следования дворянскому этикету и самой модели, воплощая «Беззлобное притворство», которое, по словам Кантемира, «нравоучители добродетелью почитают». На каждом из портретов была представлена персона доброго нрава, независимо от того, какого нрава она была в жизни. До поры до времени, во всяком случае, в середине столетия это соотношение, как правило, никого и не интересовало, поскольку мир портрета априори был совершенным, и на каждом из полотен было представлено конкретное воплощение Добродетели.

Воспроизведенные на портретах позы и жесты своей повторяемостью свидетельствовали о растущем осознании значимости науки поведения и ее нравственной окрашенности, о достаточно быстро развивающемся процессе освоения соответствующих правил. Повтор как прием не имеет какой-то определенной стилевой окраски, но в данном проявлении в середине XVIII века он обладал энергией барочного роста вширь, как росла вширь в целом отечественная культура портрета, завоевывая, в прямом и переносном смысле, все новые территории.

Не новость, что самые прогрессивные находки И.Н. Никитина и А. Матвеева то ли забылись, то ли не были адекватно восприняты их продолжателями в середине столетия. Зато, казалось бы, безвозвратно уходящее из генеральной линии развития живописи парсунное прошлое удивительным образом вспомнилось или, лучше сказать, сохранилось. Как и на величественных коронационных портретах в позитурах разного ранга дворян и дворянок парадных и полупарадных изображений ощутима печать застывшего предстояния. Замирают жесты перед необходимостью фронтальной позиции, особого значения не имеют трехчетвертные повороты головы и плеч, в приоритете — неподвижный локальный цвет.

Подобной общей картине могут не соответствовать отдельные произведения елизаветинского времени, в которых ощутимы очертания будущего, как, например, в ряде работ И. Аргунова. Иначе и по другим схемам строит свои портреты допенсионерского периода Лосенко. Выделяются и работы иностранцев, несущих на своих плечах груз тех школ, откуда они прибыли. В относительно более глубоком пространстве их полотен быстрее течет время, что сказывается и на характере жеста. Откровеннее виден культ малого отрезка времени и в целом нюанса у мастеров, ориентированных на рокайльный вкус, таких как Г.-Х. Гроот, Л. Токе, П. Ротари.

Все сказанное имеет отношение и к камерному портрету, который именно к концу 1750-х годов начинает обретать свою специфику, в том числе и в контакте со зрителем. Принципиальный отказ от жеста рук объективно поднимает значимость данного близким планом лица. При этом до конца не исчезает известная скованность в передаче «доброго манира», или «любезности», столь необходимой, как считал Грасиан, придворному человеку. Полноценный диалог по законам новой культуры, таким образом, у отечественных мастеров был невозможен. Русская художественная элита, включая заказчиков, как представляется, не особенно рефлексировала по этому поводу. Во всяком случае, ни прямых, ни косвенных свидетельств подобной рефлексии не имеется.

К концу правления императрицы Елизаветы Петровны двор стал неотъемлемой частью русской государственности, своеобразным миром, в каких-то своих интересах замкнутым, а в каких-то, наоборот, тяготеющим к широковещательности. Сложились и свои законы поведения и общения, основанные на отшлифованных веками воззрениях на роль близкого государю человека, представляющего «цвет нации». Между тем система не носила жесткого характера, причудливо соединяя правила «Табели о рангах» и замысловатые ходы дворцовых интриг, оценку реального вклада в укрепление здания Российской империи и фактор «случая».

Своя роль в придворной культуре была отведена портрету, что отразилось и на «самоизваянии» модели. В любом случае можно говорить об отражении в зеркале полотна значимости поведения модели в пространстве двора, о репрезентации актуальных в то или иное время нравственных и эстетических ценностей. В этом смысле мужской портрет дает более адекватный требованиям эпохи материал, воплощая образ идеального дворянина. И здесь пример театра был очень важен. Конечно, живопись и скульптура обладали и своим опытом освоения языка и выразительности

жеста [21, с. 139–140]. Сами теоретики театрального жеста, в том числе и XVIII века, часто апеллировали не только к сочинениям римских ораторов, но и к античной пластике, расценивая ее, наряду с письменными свидетельствами (текстами Цицерона, например), как один из источников познания сценического мастерства древних [6, с. 32, 120, 171]. К тому же актерское искусство в эпоху классицизма было искусством «скульптурно-статических поз» [16, с. 229–230], то есть в известной степени подражало изобразительным «художествам». Русский портрет XVIII столетия вполне следовал этим правилам. Пользуясь классификацией раннего французского просветителя Ж.-Б. Дюбо, уделившего особое внимание культуре пантомимы, можно отметить, что жесты моделей портрета этого времени скорее являются «установленными» и близкими эмблеме, чем естественными [8, с. 636–638]. Их повторяемость и фиксированность словно свидетельствуют об условной, построенной по законам классической риторики «немой речи». Среди первых отечественных мастеров, поднявших культуру жеста в портрете на новую высоту, был А.П. Лосенко. Его причастность к миру театра [13, с. 28, 29, 138, 158, 159] хорошо дополнялась вполне уместным для исторического живописца вниманием к «экспрессиям» и «аттитюдам». Любопытно, что появившееся одновременно с лосенковскими портретами толкование Д.А. Голицыным экспрессии как верного и натурального изображения «предметов, а особливо движениев телесных, производимых душевными страстьми» [цит. по: 13, с. 316], близко к пониманию жеста в театре Г.-Э Лессингом. Немецкий теоретик считал, что движения как «естественные» проявления «внутренних состояний актера» «придавали большую выразительность и правдивость условным звучаниям голоса» [17, с. 19]. Подобно другим мастерам, Лосенко использовал жест как средство социальной идентификации модели, прибегая к устоявшимся композиционным и «позитурным» схемам. Так, куратор Московского университета и глава Академии Художеств И.И. Шувалов предстает в портрете 1760 года (ГРМ) в амплуа ученого мужа. И хотя в этих и других портретных работах Лосенко нет действия, как оно понималось художниками при создании исторического или жанрового полотна, и господствует ярко выраженная ситуация позирования, естественность поведения модели нарастает. Это ощущается хотя бы при сравнении лосенковской работы с парадным полотном Ж.-Л. Девелли, изобразившем И.И. Шувалова многозначительно застывшим в окружении данных умышленно фронтально кабинетных вещей-эмблем (между 1755 и 1757. ГРМ). Впрочем, достоверно воспроизводя

прагматические функции рук (держать бумагу, обращаться к собеседнику), Лосенко опирается и на сложившуюся иконологическую традицию. Так, энергичному повороту в пространстве фигуры соответствует контраст дополняющих друг друга жестов: «Рука сжатая диалектику, а отверстая красноречие означают» [28, с. 54]. На глазах у зрителя демонстрируется перевод мысли в слова, внешнее обозначает внутреннее, как и положено жесту ритора или актера. Совершенствуя мастерство придворного «притворства», вельможи как герои парадных портретов ведут и свою игру, правила которой обусловлены избранным амплуа. Главные из них: славный «советом и пером» «мудрый муж» и вооруженный «начальствия жезлом» «храбрый вождь» [20, с. 91] обусловлены функциями героев государственного мифа. Иными словами, «беззлобное притворство» воспринималось как одна из добродетелей, поскольку является свойством «человека культуры». Овладение «приличным жестом» было, как известно, делом специального воспитания [18, с.188]. Причем, понятие «приличный» неизменно включало представление об уместности того или иного «самоизваяния» в том или ином смысловом контексте. Именно с этим были связаны как этические, так и эстетические оценки поведения, в том числе и с точки зрения отношения к реалиям, поэтому «притворство» моделей на парадных полотнах не исключало опоры на подлинные чувства и мысли.

«Мудрый» государственный муж, как и положено, изображается в интерьере кабинета. Интерьер с предметами, указывающими на напряженную интеллектуальную деятельность на благо государства, становится весьма престижной сценой действия вельмож середины столетия на полотнах самых востребованных при дворе мастеров. Как и изображение дворцовых интерьеров, пространство кабинета, как правило, в это время типизированное, представляет собой аллегорию храма Минервы или Урании. Рабочий стол, таким образом, исполнял роль алтаря, на котором совершается жертвоприношение сил и покоя мудрого мужа ради процветания отечества. Отточенный неиндивидуальный жест при этом органично вписывался в мифологизированную, «рабочую» обстановку кабинета.

Список литературы:

1. *Амелехина С.А.* Коронация Императрицы Екатерины II // Пинакотека. 1997. — № 2. — С. 24–30.

2. Балтазара Грациана Придворной человек, переведен с Гишпанскаго языка на Францусской Амелотом дела Уссей, а с Францусскаго на Российской

Сергеем Волчковым. Издание второе. — Санкт-Петербург: Типография Академии наук, 1760. — 408 с.

3. *Быкова Ю.И.* Регалии и знаки «личной славы» в первой трети XVIII века // Быкова Ю.И., Тюхменева Е.А. Путь к империи: становление придворной художественной культуры в России в петровское время. Церемонии, регалии, украшения. — Москва: БуксМАрт, 2022. — С. 168–191

4. *Вдовин Г.В.* Становление «Я» в русской культуре XVIII века и искусство портрета. — Москва: Наш дом, 1999. — 254 с.

5. *Волконский С.М.* Человек на сцене. — Санкт-Петербург: Аполлон, 1912. — 183 с.

6. *Всеволодский (Гернгросс) В.Н.* История театрального образования в России. Том 1. — Санкт-Петербург: Издание дирекции императорских театров, 1913. — 464 с.

7. *Гаврилова Е.И.* Русский Рис. XVIII века. — Ленинград: Художник РСФСР, 1983. — 202 с.

8. *Дюбо Ж.-Б.* Критические размышления о поэзии и живописи / под общей редакцией Л.Я. Рейнгардт. — Москва: Искусство, 1976. — 767 с.

9. *Евангулова О.С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. Проблемы становления художественных принципов Нового времени. — Москва: МГУ, 1987. — 296 с.

10. *Ильина Т.В.* Иван Яковлевич Вишняков. Жизнь и творчество. — Москва: Искусство, 1979. — 207 с.

11. *Ильина Т.В.* На переломе. Русское искусство середины XVIII века. — Санкт-Петербург: СПбГУ, 2010. — 240 с.

12. Империя после Петра: от Екатерины I до Елизаветы Петровны / Научный редактор Г.Н. Голдовский. — Санкт-Петербург: Государственный Русский музей, 2024. — 240 с.

13. *Каганович А.Л.* Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. — Москва: Издательство Академии художеств СССР, 1963. — 320 с.

14. *Кантемир А.* Собрание стихотворений / вступительная статья Ф.Я. Приймы, подготовка текста и примечания З.И. Гершковича («Библиотека поэта». Большая серия). — Ленинград: Советский писатель, 1956. — 543 с.

15. *Кирсанова Р.М.* Русский костюм и быт XVIII–XIX веков. — Москва: Слово, 2002. — 219 с.

16. *Лапкина Г.А.* Русская мысль конца XVIII — начала XIX века об актерском искусстве // Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки. Ученые записки. Сектор театра. Том 1. — Ленинград, 1958. — С. 229–230.

17. *Лессинг Г.Э.* Гамбургская драматургия. — Москва; Ленинград: Academia, 1936. — 455 с.

18. *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). — Санкт-Петербург: Искусство, 1994. — 481 с.

19. *Махов А.Е.* «Печать недвижных дум». Предисловие // Эмблемы и символы. 2-е, исп. и доп. издание с оригинальными гравюрами 1811 г. / вступительная статья и комментарии А.Е. Махова. — Москва: Интрада, 2000. — С. 5–20.

20. *Поповский Н.Н.* Опыт о человеке господина Попе. Письмо четвертое. О естестве и состоянии человека в рассуждении первого благополучия. 1753 — март 1754 // Поэты XVIII века / составление Г.П. Макогоненко и И.З. Сермана; вступительная статья Г.П. Макогоненко; биографические справки И.З. Сермана. Том 1. — Ленинград: Советский писатель, 1972. — С. 79–97.

21. *Рязанцев И.В.* Проблема наследия в творчестве скульпторов и архитекторов России второй половины XVIII века // Труды Академии художеств СССР. — Москва, 1987. — Выпуск 4. — С. 128–152.

22. *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. — Москва: Советский художник, 1980. — 261 с.

23. *Сахарова И.М.* Алексей Петрович Антропов. 1716–1795. — Москва: Искусство, 1974. — 240 с.

24. *Селинова Т.А.* Иван Петрович Аргунов. 1729–1802. — Москва: Искусство, 1973. — 207 с.

25. *Соколов М.Н.* Мистерия соседства: К метаморфологии искусства Возрождения. — Москва: Прогресс-Традиция, 1999. — 535 с.

26. Империя после Петра от Екатерины I до Елизаветы Петровны / научный редактор Г.Н. Голдовский. — Санкт-Петербург: Государственный Русский музей, 2024. — 240 с.

27. *Хилимончик И.И.* «…Образы суть живот памяти…»: Атрибуция Михаилу Чоглокову портрета царицы Натальи Кирилловны из собрания ГРМ // Русский исторический портрет. Эпоха парсуны. Издание к выставке Государственного исторического музея. — Москва: Художник и книга, 2004. — С. 247–258.

28. Эмблемы и символы. 2-е, исп. и доп. издание с гравюрами 1811 г. / вступительная статья и комментарии А.Е. Махова. — Москва: Интрада, 2000. — 368 с.

29. *Яблонская Т.В.* Классификация портретного образа в России XVIII века (к проблеме национальной специфики). Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. — Москва: МГУ, 1978. — 25 с.