

УДК 7.035

DOI: 10.28995/2073-6401-2018-3-111-123

О семантике пространственных построений
в русском изобразительном искусстве XVIII века:
от проспектов М.И. Махаева
к видам Ф.Я. Алексева

Андрей А. Карев

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, ankarov@yandex.ru*

Аннотация. В статье ставится задача показать эволюцию пространственной концепции в эпоху барокко и классицизма в русском городском виде XVIII века. Отмечается, что на волне усугубления внимания к иллюзорности не забывали и о содержательной стороне дела.

Особое отношение было к мотиву глубины, который при всей общности, обусловленной правилами перспективы, имеет различное воплощение в рисунках М.И. Махаева, моделирующих грандиозное пространство идеального имперского города, и картинах Ф.Я. Алексева, который на обозримом пространстве дает наглядное представление об истории Петербурга с его основными мифологемами.

Отдельное внимание уделяется Неве, связывающей пространственные планы и протяженность времени, конкретную местность и образ идеального европейского города в единый ансамбль, достойный своей содержательностью внимания как феномен эпохи Просвещения.

Ключевые слова: эпоха Просвещения, пространственная концепция, семантика, перспектива, городской вид, гравюра, барокко, классицизм

Для цитирования: Карев А.А. О семантике пространственных построений в русском изобразительном искусстве XVIII века: от проспектов М.И. Махаева к видам Ф.Я. Алексева // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2018. № 3 (13). С. 111–123. DOI: 10.28995/2073-6401-2018-3-111-123

On the semantics of spatial constructions in Russian
fine art of the 18th century.
From the Prospects by M.I. Makhaev
to the views by F.Ya. Alekseev

Andrey A. Karev

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,
ankarev@yandex.ru*

Abstract. The article aims to show the evolution of the spatial concept in the era of baroque and classicism in the Russian urban form of the 18th century. It is noted that in the wake of the aggravation of attention to illusiveness, they did not forget about the content side of the matter.

Of particular relevance was the depth motive, which, with all the commonality, conditioned the rules of perspective, has a different embodiment in the drawings of M.I. Makhaev, modeling the grandiose space of the ideal imperial city, and the paintings of F.Ya. Alekseev, who in the observable space gives a visual representation of the history of St. Petersburg with its main mythologemes.

Special attention is paid to the Neva river, which connects spatial plans and the length of time, a specific area and an image of the ideal European city into a single ensemble, worthy of its content as a phenomenon of the Enlightenment.

Keywords: the Enlightenment, spatial concept, semantics, perspective, urban view, engraving, baroque, classicism

For citation: Karev AA. On the semantics of spatial constructions in Russian fine art of the 18th century. From the Prospects by M.I. Makhaev to the views by F.Ya. Alekseev. *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Social Studies. Art Studies" Series*. 2018;3(13):111-123. DOI: 10.28995/2073-6401-2018-3-111-123

В изобразительном искусстве Нового времени, когда особенно актуальными становятся требования подражания природе, вопрос о пространственности приобретает стратегическое значение. В России это осознается, прежде всего, в Петровскую эпоху, в том числе и в связи с запечатлением образа новой столицы¹. Слово «перспектива» в различных вариантах (перспектива, проспект) прочно входит

¹ Важнейшая роль в этом деле отводилась гравюре. Подробнее см.: [1]

в лексический обиход этой поры и как обозначение градостроительных реалий и как профессиональный термин. В середине столетия интерес к пространственности обостряется, что обусловило расцвет не только гравированных «проспектов», но и монументально-декоративной живописи, а также театральной декорации. Перспективе как важнейшему инструменту создания иллюзии пространства уделяется особое внимание, о чем свидетельствует сам факт приглашения иностранных итальянских «специалистов», таких как Д. Валериани и А. Перезинотти [2]. Во второй половине столетия свидетельством высокого статуса перспективы становится место соответствующего «рода» живописи в академической системе. На иерархической лестнице «перспектива» как особый жанр, предполагающий изображение городских видов и интерьеров, занимала второе по степени важности место после исторического полотна². Наиболее отчетливо особенности «перспективного рода» ощутимы в это время в произведениях Ф.Я. Алексеева, что в свое время было точно замечено А.А. Федоровым-Давыдовым. По поводу видов Дворцовой набережной 1793 и 1794 гг.³ он писал:

Изображение города приобретает картинность благодаря опредмечиванию пространства, становящегося органической частью вида, а не простым его «украшением». Тем самым переживание пространства становится содержательным; перед нами пейзаж уже в собственном смысле слова [4 с. 40].

Между тем именно содержательное, т. е. смысловое, наполнение пространства городского вида в России XVIII в. как предмет исследования не было до последнего времени среди приоритетных задач искусствознания. А.А. Федоров-Давыдов не останавливается на смысловых аспектах этого «переживания», решая в монографии иные, более актуальные для середины XX в. задачи. В дальнейшем

² Согласно авторитетнейшему в этом отношении «Краткому руководству» И. Урванова, в «перспективном роде» «употребительные предметы суть: храмоздательная и гражданская архитектура, как внутренняя, так и наружная, с присовокуплением людей и прочаго, что внутри и во внешности... случиться может» [3 с. 39].

³ Речь идет о двух пейзажах Ф.Я. Алексеева и их повторениях: «Вид Петропавловской крепости и Дворцовой набережной» (1793, музей-усадьба «Архангельское»; вариант-повторение – 1799, ГРМ) и «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости» (1794, ГТГ, вариант-повторение – после 1794. ГРМ).

на протяжении полувека вопрос этот так или иначе затрагивался, о чем свидетельствуют труды М.А. Алексеевой, Г.З. Каганова, Н. Масалина, С.В. Усачевой, К.В. Малиновского и др. [5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12], но предмет пристального и отдельного внимания не был.

Интерес автора статьи к этой сфере реализовался в нескольких работах, посвященных «проспектам» разных периодов отдельно [13, 14]. В настоящей работе предполагается рассмотреть вопросы эволюции пространственной концепции городских видов от середины к концу столетия. При такой постановке неизбежно возникает необходимость сопоставления гравированных видов Санкт-Петербурга по рисункам М.И. Махаева с произведениями Ф.Я. Алексеева, что в нашей науке стало чуть ли не общим местом. Однако тема эта не кажется исчерпанной, поскольку в ней находят-ся все новые и новые аспекты⁴.

Не секрет, что большинство из двенадцати гравированных «знатнейших проспектов» при плане Санкт-Петербурга 1753 года построены в соответствии с рисунками Махаева так, что точка схода расположена в рамках изобразительного поля, а порой даже на его центральной оси. Возникает эффект, сравнимый с восприятием барочной анфилады залов обширных царских дворцов работы Ф.-Б. Растрелли. «Герои», залы дворца или здания по берегам Невы и по сторонам Невского проспекта, выстраиваются в линию, конца которой не видно. Тема бесконечности пространства имеет явную подоплеку в идее обширности территории не только главного города империи, но и всего государства, неслучайно уподобленного М.В. Ломоносовым, склонным к риторическим уподоблениям, огромной человеческой фигуре [16 с. 221–222]. Виды Петропавловской крепости и Дворцовой набережной 1793, 1794 годов Ф.Я. Алексеева построены на основе косой или диагональной перспективы, что отражает культуру классицистической анфилады, где каждый из залов имеет свою ось, пересекающуюся под прямым углом с осью, на которую нанизаны двери парадных залов. Роль этой оси, как и в видах Махаева, играет Нева, соединяя отдельные парадные пространства в единый ансамбль. Но для этого Алексееву при съемке вида нужно переместиться вверх или вниз по течению реки, чтобы посмотреть с одного берега на другой. В результате возникло два разных вида «от Петропавловской крепости», подобно двум классицистическим интерьерам из одной анфилады. Главная же смена точек обзора у Махаева в невских «проспектах» это поворот на 180 градусов, что в совокупности

⁴ Применительно к московским видам см.: [15].

видов вниз и вверх по реке дает эффект еще не изобретенной панорамы. Взгляд из центра обозначал в духе барочной эпохи идею центробежности. В этом контексте проспекты прочитывались как лучи, свет которых по своей силе был таков, что доходил до отдаленнейших уголков огромной державы. Сформировавшееся к этому времени трелучие улиц в центральной части столицы как нельзя лучше демонстрировало эту пространственную концепцию, в том числе и на плане 1753 г. Другой «подсказкой» относительно источника лучей был образ сияющего во славе вензеля императрицы, который постоянно находился в центре композиции в фейерверках и иллюминациях, украшал триумфальные ворота и воспроизводился в панегирических гравюрах. Ф. Алексеев реализует другую концепцию, которую можно охарактеризовать как центростремительную. И центром для него в двух петербургских видах служит Петропавловская крепость, перед которой лицами парадных фасадов выстроились дворцы и дома на Дворцовой набережной. Еще более отчетливо ситуация собирания пространства вокруг главного «героя» выявлена в двух видах Михайловского замка (1800, ГРМ), уникальность которого, подчеркнутая рядом перспективных приемов, сопоставима с исключительностью образа Павла I на портрете С.С. Щукина 1797 г. (ГТГ, ГРМ и др.) с непривычным для парадного изображения нейтральным фоном.

Большинство видов Петербурга в XVIII в., так или иначе, связаны с известной мифологемой – образом окна в Европу. Последствием этого было стремительное созидание новой российской столицы как «другого Амстердама» и «северной Венеции». И русские и иностранные мастера, в том числе Махаев и Алексеев, подчеркивали эту принципиальную новизну, воспроизводя не только подчиненные законам ордера фасады зданий и прямые проспекты, но и общий порядок в едином построенном по правилам перспективы пространстве. Свое значение в этой теме имеет уровень линии горизонта. Создавая свои «проспекты», Махаев опирался на опыт своих предшественников, датчанина Х. Марселиуса и голландца О. Эллигера. М.А. Алексеева считает, что это может быть свидетельством «непосредственной связи Махаева и Эллигера, и ученик повторил если не композицию, то позицию рисующего, отдавая дань своему учителю. Но может быть, хотя и менее вероятно, что академическое начальство не забыло своих замыслов издания видов Петербурга и предложило использовать сюжеты прежних рисунков» [11 с. 89–90].

Эллигер в соответствии с нидерландской традицией выбирает точку зрения сверху. Взгляд с высоты птичьего полета в «Виде

вверх по Неве от Петропавловской крепости и Зимнего дворца» (ок. 1730. Тушь, перо, кисть. ОР БАН) позволяет наглядно показать новизну Петербурга при сопоставлении тонкой полоски зданий, выстроенных «сплошной фасадой» на набережной Невы, с тающими вдали пустынными далями. Создается впечатление, что созданная на берегах Невы урбанистическая культура по мере развития пространства в глубину постепенно уступает свои позиции природе с тем, чтобы последняя полностью восторжествовала к горизонту. Вполне созвучна этому виду строка из оды, посвященной годовщине торжественного коронавания императрицы Анны Иоанновны: «Где болота, леса где, там мы зрим палаты»⁵.

Иными словами, ось Петропавловская крепость – Зимний дворец, которой верны все три художника, Марселиус, Эллигер и Махаев [11 с. 89–90], представляет относительно краткий период истории: Петр I – Анна Иоанновна, тогда как движение взора зрителя к точке схода лучей перспективной призмы – это взгляд в глубь веков в допетровское время.

Используя явно более совершенный, чем у учителя, вариант «перспективы», Махаев в выборе точки обзора по сравнению с Марселиусом и Эллигером занимает срединное положение. Эта сбалансированность (неба чуть больше, чем земли при относительно вытянутом горизонтальном формате) позволяет, с одной стороны, развернуть пространство города и как глубинное, и как «панорамическое», с другой – отнюдь не снизить роль неба ни в качестве стихии воздуха, ни как Небес, покровительствующих императрице. Неизменно динамичное небесное пространство не только, словно зеркало, отражает кипящую на «проспекте» Невы и ее берегах жизнь, но и выражает непростую российскую историю, ритмически связывая Петропавловскую крепость и Зимний дворец.

Алексеев легко вычитывает в памяти культуры подобные топысы и мифологемы, предпочитая, правда, в духе времени конкретизировать историю, и если не «спустить» ее на землю, то приблизить к зрителю. Он тоже «снимает вид» с некоторого возвышения, но оно гораздо ниже точки обзора Махаева и ближе к точке зрения стоящего на земле человека.

Как и у Махаева, здесь важную роль играет пространство Невы. На полотне роль реки как магистрали подчеркивается едва заметным приемом «косой», «диагональной» перспективы и «скольже-

⁵ Из оды В.К. Тредьяковского «Торжественный день коронавания... имп. Анны Иоанновны...» 1736 г. (перевод немецкой оды Я. Штелина). Цит. по: [11 с. 106].

нием» больших и малых гребных судов. Пересечение двух «лучей» делает пространство более уравновешенным и статичным, чем в гравюрах середины столетия, что вполне соответствует представлениям о гармоничном образе совершенного города. Эти же задачи решает и архитектурно построенная композиция, уподобленная изображенным на набережной фасадам дворцов. Нижняя, более тяжелая и темная часть картины, играющая роль цоколя, занимает приблизительно одну треть высоты, тогда как более легкому и светлому небу отводится две трети. И в целом пропорциональная выверенность частей композиции, четкость и ясность горизонтальных и вертикальных членений вполне соотносима с логикой ордерной системы.

Степень выявленности общих свойств природы такова, что конкретный вид сопряжен с воспроизведением встречи стихий воздуха, воды и земли. Стихия огня представлена опосредованно: при помощи мерно разлитого в пространстве золота солнечного света. Иными словами, художник в пейзажной типологии включает конкретный вид в «космический» контекст, о чем свидетельствует и значение, которое придается в композиции небу [17 с. 384–385]. Космос как символ гармонии и порядка проступает и в четком членении пространства на планы – правила, которым рекомендовалось придерживаться в это время художнику в любом роде живописи, воспроизводящем пейзаж. Между тем движение взгляда вглубь означало также путешествие во времени.

Передний план был отведен голой земле и воде, вызывая тем самым уже ставший устойчивым образ дикой болотистой природы, которая была на месте Петербурга в допетровскую эпоху. «Я был приятно поражен, – писал Л.-Ф. Сегюр, – когда в местах, где некогда были обширные и смрадные болота, увидел красивые здания города, основанного Петром и сделавшегося менее чем в сто лет одним из богатейших, замечательнейших городов в Европе» [18 с. 315]. Естественной первозданности местности допетербургского этапа ее истории соответствует и характер стаффажа. В основном на переднем плане представлены простые люди, своими одеждами напоминающие поселян и поселянок, а может быть, и «ижорян», как называл А.И. Богданов «Древних жителей» Ижерской области. По его словам, это был «народ славенский и Веры Православной» [19 с. 105]. В этой связи показательным, что Сегюру петербургские простолюдины казались ожившим изображением «дикарей на барельефах Траяновой колонны в Риме», представлялись варварами, азиатами, скифами [18 с. 327], то есть олицетворением народов, населявших территорию до прихода

туда цивилизации. Подобные ассоциации Алексеев использует в духе существующего с петровских времен устойчивого мотива, почти мифологема, воспроизводящей в разных вариантах тему преобразования по законам красоты дикого и хаотического начала в упорядоченное. Наряду с мотивом превращения смрадных болот в прекрасный город, таков, например, сюжет «Петр I, высекающий статую России» [20]. Любопытно, что на рисунке (ГРМ), эскизе к картине «Вид Петропавловской крепости и Дворцовой набережной» 1793 года, на переднем плане изображен огромный необработанный камень, как и в других случаях, вызывающий по правилам риторики ассоциации с именем императора. Ему не нашлось места в окончательном варианте, однако образ сам по себе не был забыт, трансформируясь в изображения квадратов, из которых сложены данные темным силуэтом бастионы и куртины Петропавловской крепости. Она, несмотря на новые каменные одежды конца столетия, олицетворяет суровое военное петровское время. Избранное мастером-перспективистом место одновременно является и своего рода точкой отсчета петербургского периода новой российской истории. Таким образом, вид «от Петропавловской крепости» обозначает и временную координату: «начиная с петровского времени».

Результаты Петровых усилий, умноженные на труды его наследников и последователей, со всей очевидностью воплощены в торжественной шеренге зданий Дворцовой набережной, расположенных на дальнем плане и представляющих парадный фасад столицы Российской империи. Окрашенные золотистым светом «плодотворных лучей просвещения» на фоне голубых частей неба эти совершенные, как геометрические фигуры, здания всем своим видом свидетельствуют о наступлении золотого века. Таким образом, Алексеев подхватывает обозначенную в проспектах первой половины столетия тему продолжения дел Петра в последующие времена и в соответствии с новыми тенденциями в городском пейзаже обогащает ее разнообразными семантическими добавлениями и вкраплениями.

Природу этого освещения в известной степени можно понять, присмотревшись к гравюрам по рисункам М.И. Махаева «Проспект вверх по Неве реке...» и «Проспект вниз по Неве реке...». В ряде мест заметны лучи, пробивающиеся сквозь тучи. Гораздо отчетливее они видны в рисунках к этим гравюрам (Частное собрание) [12 с. 64]. К тому же свет имел и другой смысл. Его распространение в пространстве устойчиво связывалось с панегирической традицией XVIII века с приходом к власти нового монарха:

Российско солнце на восходе
 В сей обще вожделенный день,
 Прогнало в ревностном народе
 И ночи, и печали тень.

(*Ломоносов М.В.* Ода на торжественный день восшествия на Всероссийский престол Ея Величества Великия Государыни Императрицы Елисаветы Петровны Ноября 25 дня 1752 года [16 с. 498].)

Как и в проспектах Махаева, пространство алексеевских видов торжественно, величаво и пронизано мирным покоем – важнейшим условием счастливого процветания и благополучия народов. Этому вполне отвечает и спокойная почти безветренная погода, что красноречиво подчеркивается свернутыми парусами корабля, тяжело провисшим полотнищем штандарта, а также зеркальной поверхностью Невы, лишь подернутой прозрачным ковром ряби, написанной легкой кистью с почти орнаментальной регулярностью. Тема мирного покоя, свойственного золотому веку правления Екатерины II, воплощается и в обрамленной легкими облаками голубизне неба, задающей, кстати сказать, тон изысканному холодноватому колориту. Тема облаков в совокупности с темой солнца отсылала к образу преодоления трудностей. Например, согласно девизу эмблемы «Солнечный компас при мрачном небе», «Облака... отнимают свет» (№ 155) [21 с. 110–111]. Пространственная «двуслойность» неба, столь принятая в искусстве Нового времени (особенно в барочных плафонах), и в рисунках Махаева и в картинах Алексеева намекала на наличие двух планов: видимого неба и метафизических Небес, под покровительством которых и расцвел прекрасный город.

Показателен и образ Невы. У Махаева она подернута легкой рябью, обозначая дружелюбие природы. Алексеев изображает реку на втором плане, на месте главного героя, как это было принято в изобразительном искусстве эпохи классицизма, прежде всего в исторической живописи. Своим величавым током она напоминает о течении времени, связывая тем самым прошлое, настоящее и будущее города. Как и многие реки в больших европейских городах, она подвергалась мифологизации в духе общеупотребительных аллегорий. Неслучайно написанное в это же время стихотворение М.Н. Муравьева так и называлось: «Богине Невы». А изваянная Ф.Ф. Щедриным статуя Невы обрела почетное место в скульптурном убранстве каскада Петергофа.

Вместе с тем в видах Алексеева выявляется еще одно важное качество невской воды, запечатленное К.Н. Батюшковым: «Велико-

лепные здания, позлащенные утренним солнцем, ярко отражались в чистом зеркале Невы» (1814). Зеркальная гладь главной реки Петербурга выполняет в данном случае функции грандиозного атрибута Истины, словно удостоверяя наступление счастливого времени. С другой стороны, как справедливо отметил Г.З. Каганов, «В чистом зеркале Невы» Алексеев узнал и показал современникам отражение Венеции» [6 с. 268]. Правда, имея в виду символику двойных образов, в теме отражений, в водах Невы можно увидеть образ не только Венеции, но и других европейских городов, с которыми привычно сопоставлялся Петербург в XVIII столетии. Причем горизонтальная ось между оригиналом и его отражением предполагала «значение, вытекающее из символизма уровней» [17 с. 168–169]. Тем самым подчеркивалось и то особое место, которое отводилось «Северной Венеции» в европейской цивилизации. Величие столичного города оттенялось и его величиной. Выразительным сопоставлениям переднего и сильно уменьшенного дальнего плана вполне соответствует характер стаффажа, теряющегося в обширном, почти планетарном пространстве.

Таким образом, уже в ранних видах Петербурга Алексеев в своих переживаниях содержательности пространства синтезировал предыдущий опыт «видописи», отражавшей победные триумфы петровского времени, передававшей государственную торжественность елизаветинского, и все это пропитал чувством счастья бытия человека в просвещенной атмосфере европейского города.

В любом случае в видах Петербурга конца XVIII века ощущается своего рода встреча двух «топосов»: общих идей, воплощающих представления о космосе идеального города, с конкретным архитектурным видом. А поскольку город, особенно столичный, его планировка и облик в целом являются зримым воплощением идеалов государственности, то и его «овеществление» в красках занимает одно из самых высоких мест в иерархии жанров эпохи классицизма.

Литература

1. Алексеева М.А. Гравюра петровского времени. Л., 1990. 207 с.
2. Коноплева М.С. Театральный живописец Джузеппе Валериани. Л., 1948. 55 с.
3. Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И. У. СПб., 1793. 133 с.
4. Федоров-Давыдов А.А. Федор Яковлевич Алексеев. М., 1955. 168 с.

5. *Федоров-Давыдов А.А.* Русский пейзаж XVIII – начала XIX века. М., 1953. 584 с.
6. *Каганов Г.З.* Венеция на Неве (Венецианские влияния на художественный образ Петербурга XVIII–XIX веков) // Искусство Венеции и Венеция в искусстве. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1986» (вып. XIX). М., 1988. С. 265–278.
7. *Каганов Г.З.* Париж на Неве. К образу Петербурга в искусстве эпохи Просвещения // Век Просвещения. Россия и Франция. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1987». Вып. XX. М., 1989. С. 166–185.
8. *Масалин Н.* Творчество Ф.Я. Алексеева как явление переломной эпохи // Вопросы искусствознания. 1994. № 2–3 С. 287–295.
9. *Усачева С.В.* Пейзаж в русской художественной культуре XVIII века (особенности жанра и его бытование): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001.
10. *Усачева С.В.* Мастер городского пейзажа // Федор Алексеев и его школа. К 250-летию со дня рождения художника. Альбом. М., 2004. С. 9–15.
11. *Алексеева М.А.* Михайло Махаев – мастер видового рисунка XVIII века. СПб., 2003. 448 с.
12. *Малиновский К.В.* Михаил Иванович Махаев. СПб., 2008. 223 с.
13. *Карев А.А.* О семантике пространства в изобразительном искусстве елизаветинского времени // М.В. Ломоносов и елизаветинское время. Сб. науч. ст. / отв. ред. Т.В. Ильина. СПб., 2011. С. 171–187.
14. *Карев А.А.* Содержательные аспекты перспективы в работах Федора Алексева // Мир музея. 2005. Октябрь. № 10 (218). С. 24–34.
15. *Алексеева М.А.* От Махаева к Алексееву (загадки видов Москвы конца XVIII – начала XIX века) // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. Сб. статей. М., 2000. С. 234–243.
16. *Ломоносов М.В.* Полн. собр. соч.: В 11 т. М.; Л., 1959. Т. 8.
17. *Керлот Х.Э.* Словарь символов. М., 1994. 608 с.
18. *Сегюр Л.-Ф.* Записки о пребывании в России в царствование Екатерины II // Россия XVIII века глазами иностранцев. Л., 1989. С. 315–456.
19. *Богданов А.И.* Описание Санкт-Петербурга / отв. ред. К.И. Логачев, В.С. Соболев. СПб., 1997. 414 с.
20. *Матвеев В.Ю.* К истории возникновения и развития сюжета «Петр I, высекající статуя России» // Культура и искусство России XVIII века. Новые материалы и исследования. Сб. статей. Л., 1981. С. 26–43.
21. Эмблемы и символы / вступ. ст. и коммент. А.Е. Махова. М., 1995. 367 с.

References

1. Alekseeva MA. Engraving of the Peter the Great time. Leningrad, 1990. 207 p. (In Russ.)
2. Konopleva MS. Theater painter Giuseppe Valeriani. Leningrad, 1948. 55 p. (In Russ.)
3. Urvanov IF. A brief guide to learning the drawing and painting of the historical kind, based on the speculation and experiences. Written for students by the artist I. U. Saint-Petersburg, 1793. 133 p. (In Russ.)
4. Fedorov-Davydov AA. Fedor Yakovlevich Alekseev. Moscow, 1955. 168 p. (In Russ.)
5. Fedorov-Davydov AA. Russian landscape of the 18th – beginning of the 19th century. Moscow, 1953. 584 p. (In Russ.)
6. Kaganov GZ. Venice on the Neva (Venetian influences on the artistic image of St. Petersburg of the 18th – 19th centuries). V: Art of Venice and Venice in art. Proceedings of the “Vipper scientific conference – 1986” (iss. XIX). Moscow, 1988. p. 265-78. Moscow, 1988. p. 265-78. (In Russ.)
7. Kaganov GZ. Paris on the Neva. To the image of St. Petersburg in the art of the Enlightenment. V: Age of Enlightenment. Russia and France. Proceedings of the” Vipper scientific conference – 1987” (iss. XX). Moscow, 1989. p. 166-85. (In Russ.)
8. Masalin N. Works of F.Ya. Alekseev as a phenomenon of a turning point era. *Voprosy iskusstvoznaniya*. 1994;2-3;287-95. (In Russ.)
9. Usacheva SV. Landscape in the Russian artistic culture of the 18th century (specifics the genre and its existence). [avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya]. Moscow, 2001. (In Russ.)
10. Usacheva SV. Master of cityscape In Fedor Alekseev and his school. V: Fedor Alekseev and his school. Towards the 250th anniversary of the artist. Album. Moscow, 2004. p. 9-15. (In Russ.)
11. Alekseeva MA. Mikhail Makhaev as a master of urban views drawing of the 18th century. Saint-Petersburg, 2003. 448 p. (In Russ.)
12. Malinovskii KV. Mikhail Ivanovich Makhaev. Saint-Petersburg, 2008. (In Russ.)
13. Karev AA. On the semantics of space in the visual arts of Elizabethan time. V: Il'ina TV., chief ed. M.V. Lomonosov and Elizethan time. Saint Petersburg, 2011. p. 171-87. (In Russ.)
14. Karev AA. Content aspects of the perspective in the works of Fedor Alekseev. *Mir muzeya*. 2005;10:24-34. (In Russ.)
15. Alekseeva MA. From Makhaev to Alekseev (mysteries of Moscow views of the end of the XVIII – beginning of the XIX century). V: 18th century. Art Assembly. The interaction of arts in the Russian culture of the 18th century. Sat articles. Moscow, 2000. p. 234-43. (In Russ.)
16. Lomonosov MV. Compl. works. In 11 vols. Moscow; Leningrad, 1959. Vol. 8. (In Russ.)

17. Cirlot JE. Dictionary of characters. Moscow, 1994. 608 p. (In Russ.)
18. Ségur L.-F. Notes on staying in Russia in the reign of Catherine II V: Russia of the 18th century in views of foreigners. Leningrad, 1989. p. 315-456. (In Russ.)
19. Bogdanov AI. Description of St. Petersburg. Logachev KI., Sobolev VS., chief eds. Saint Petersburg, 1997. 414 p. (In Russ.)
20. Matveev VYu. On the history of the origin and development of the plot Peter I carving the statue of Russia. V: Culture and art of Russia of the 18th century. New materials and research. Sat articles. Leningrad, 1981. p. 26-43. (In Russ.)
21. Makhov AE., intr., com. Emblems and symbols. Moscow, 1995. 367 p. (In Russ.)

Сведения об авторе

Андрей А. Карев, доктор искусствоведения, профессор, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия; Россия Москва, 119192, Ломоносовский просп., 27, корп. 4; e-mail: ankarev@yandex.ru

Information about the author

Andrey A. Karev, Dr. in Art Studies, professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bld. 27, bldg. 4, Lomonosov av., Moscow, 119192, Russia; e-mail: ankarev@yandex.ru