

# Искусствоведение

---

УДК 75.041.5

DOI: 10.28995/2073-6401-2020-4-112-127

## Типологические характеристики парадного и камерного изображения в русской портретной живописи XVIII в.

Иван А. Абрамкин

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, ivanabramkin@list.ru*

*Аннотация.* Статья посвящена рассмотрению отличительных особенностей парадного и камерного вариантов изображения в русском искусстве XVIII в. Данный вопрос ранее привлекал внимание исследователей, однако выявление конкретных характеристик, свойственных каждому типу портрета, на данный момент отсутствует в научной литературе по теме. Потребность в определении совокупности черт представляется наиболее актуальной для исследования портретной живописи на рубеже XVIII–XIX вв., которая отличается совмещением особенностей, относящихся к разным вариантам изображения, в одном произведении. Именно выявление конкретных типологических характеристик парадного и камерного портрета позволяет более успешно изучать отдельные произведения указанного периода по сравнению со стилистическим анализом, применение которого испытывает объективные трудности при сосуществовании различных художественных направлений.

*Ключевые слова:* типология портретного жанра, XVIII век, русское искусство, парадный портрет, камерный портрет, костюмированный портрет, проблема стиля

*Для цитирования:* Абрамкин И.А. Типологические характеристики парадного и камерного изображения в русской портретной живописи XVIII в. // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2020. № 4. С. 112–127. DOI: 10.28995/2073-6401-2020-4-112-127

Typological characteristics  
of ceremonial and chamber image  
in the Russian portrait painting of 18<sup>th</sup> century

Ivan A. Abramkin

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
ivanabramkin@list.ru*

*Abstract.* The article is devoted to the thorough research of distinctive features of ceremonial and chamber types of portrait in Russian art of 18<sup>th</sup> century. The matter drew attention of scientists earlier but the identification of specific characteristics, inherent to each type of portrait painting, is not available in academic literature on the subject at the moment. The need for defining a set of features appears relevant for studies into the portrait painting at the turn of 18<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> centuries, which is characterized by combination of particularities peculiar to different variants of image in one artwork. It is the identification of distinctive typological characteristics of ceremonial and chamber portrait that allows to explore certain artworks of the mentioned period more effectively in comparison with stylistic analysis the use of which is objectively difficult with coexistence of various artistic directions.

*Keywords:* typology of the portrait genre, 18<sup>th</sup> century, Russian art, ceremonial portrait, chamber portrait, costume portrait, chamber portrait, issue of style

*For citation:* Abramkin, I.A. (2020), "Typological characteristics of ceremonial and chamber image in the Russian portrait painting of 18<sup>th</sup> century", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series*, no. 4, pp. 112–127, DOI: 10.28995/2073-6401-2020-4-112-127

Отечественная культура XVIII столетия характеризуется совмещением этапов, пройденных в западноевропейских странах более равномерно и последовательно, поэтому стилистическая неопределенность становится характерной чертой развития искусства на протяжении всего периода. Наиболее сложным этот процесс оказывался в области портретной живописи, которая демонстрировала определенную независимость от стилистических категорий. Эта особенность была подробно рассмотрена автором применительно к портретному искусству В.Л. Боровиковского на рубеже XVIII–XIX вв. [Абрамкин 2016], которое допускает сочетание черт, относящихся к разным стилистическим направлениям, в одном произведении. Иными словами, рассмотрение проблемы «портрет и стиль» в русском искусстве конца XVIII столетия поз-

воляет сделать вывод о том, что прямое соотнесение конкретных произведений с общими стилистическими категориями оказывается недостаточно плодотворным для исследования портретного жанра.

Ситуация полистилизма, свойственная этому периоду и демонстрирующая невозможность отнесения произведений к тому или иному стилю, приводит ученых или к выводу о существовании «внестилевых» мастеров [Турчин 1989, с. 12], искусство которых (например, С.С. Щукин и Ф.И. Янченко) в данной логике свидетельствует о расщеплении их творческого метода, или к определению стилей как отражения разных сторон мироощущения людей: в начале XIX века русские военные победы воплощались средствами классицизма, а выражение самочувствия отдельного человека – средствами романтизма [Турчин 1981, с. 139]. Таким образом, различие стилистических оттенков в указанный период времени во многом обусловлено спецификой художественных задач, которые сводятся к возвеличиванию модели или к отражению ее внутреннего мира и тем самым соответствуют более этикетной или более доверительной форме общения [Даниэль 1990, с. 183]. Все вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что искусство портрета определяется скорее порождением разнообразных человеческих отношений между моделью, художником и зрителем, чем воплощением той или иной концепции стиля.

Безусловно, это далеко не значит, что воздействие стиля на художественную практику является несущественным, но свидетельствует о большой роли его социальных предпосылок для развития портрета: например, в искусстве барокко и классицизма общественное положение модели играло значительную роль, тогда как в искусстве рококо и сентиментализма оно отступало на второй план [Лебедев 1994, с. 89], что способствовало большему вниманию портретистов к отражению внутреннего мира человека. Для культуры на рубеже XVIII–XIX вв. стиль оказывает опосредованное влияние на развитие жанра и проявляется не в художественном воплощении определенной концепции человека, а в регулировании характера взаимоотношений между личностью и окружающим миром, что обуславливает не только специфику типологических форм и изобразительных средств для создания портрета, но и перспективность исследования портретной живописи 1790-х гг. через категории парадности и камерности. Таким образом, разнообразие взаимоотношений, существующих как между человеком и окружающим миром, так и между моделью, художником и зрителем, не только определяет художественные особенности произведений, но и выступает в качестве исходной предпосылки для выявления

принципиально отличных друг от друга типов изображения – парадного и камерного портрета.

Классификация портретного жанра (парадный, полупарадный, камерный, интимный) является общеизвестной в истории русского искусства XVIII столетия и уже становилась предметом специализированного научного исследования [Яблонская 1978]. Тем не менее представление об особенностях разновидностей портретного жанра имеет порой довольно обобщенный вид и лишено конкретных и определенных черт, выявление которых крайне необходимо для более плодотворного изучения портретной живописи на рубеже XVIII–XIX вв., отличающейся свободным комбинированием приемов, которые относятся к разным типам изображения. Целью статьи является реконструкция принципов построения парадного и камерного образа для выявления типологических характеристик этих вариантов портрета в русском искусстве XVIII в.

Активное развитие парадного и камерного типа изображения в портретной живописи связано с фундаментальными основаниями самой эпохи Просвещения, которая отличалась сочетанием противоположных тенденций. Западноевропейская культура XVIII в. свидетельствует о кризисе художественной системы, в которой искусство выступало средством создания особой идеальной среды, позволяющей возвысить бытие человека: по этой причине возникают как ироническое отношение к образцам, так и превращение пышных и торжественных формул в театрализованную игру [Кантор 1977, с. 24]. Переосмысление важнейших явлений жизни неизбежно вызывает сомнение по отношению к вещам, символизирующим статус (деньги, мундиры, чины и репутации), и выдвигает на передний план фигуру человека, который «имеет самостоятельную ценность вне зависимости от того, кого он представляет» [Лотман 2002b, с. 176]. Стремление личности уйти от возвышенного к более простому выражалось в распространении сенсуализма и гедонизма, которые представляли собой форму протеста против официальных требований в общественной жизни [Зернов 1977, с. 36].

Тем не менее наличие протестных настроений не отменяет того факта, что сама постановка проблемы о месте человека в окружающем мире в XVIII в. не имела той глубины и масштабности, свойственной психологизму предыдущего, XVII, столетия [Сарабьянов 1980, с. 53]: утверждая независимость частной жизни, личность не «переставала мыслиться как часть общественного организма, ощущать свою связь с бытом, где при всем тяготении к гармонической простоте сохранялась потребность в публичности, а значит – некая представительность, парадность» [Алексеева 1975, с. 330]. Ощущение вовлеченности личности в общественный организм проявляет-

ся в большом внимании художников к созданию окружения для фигуры (природа, архитектура, кабинет или занавес), которое открывает частную жизнь модели и ее внутренний мир. Таким образом, развитие парадного и камерного типа изображения является существенной особенностью западноевропейской художественной культуры XVIII в. и демонстрирует сосуществование двух концепций реальности: в первом случае она понимается как ценностная вневременная иерархия, а во втором – как отражение сущности явления в выхваченном мгновении [Лотман 2002а, с. 367].

В контексте развития отечественной культуры Нового времени сосуществование двух концепций портретного изображения обусловлено многообразием художественных задач, стоявших перед художниками начиная с эпохи Петра I. Первым будет рассмотрен парадный портрет, который имел наиболее разработанную систему художественных приемов к началу XVIII в. и потому представляет собой «логический исходный пункт для понимания структуры портретного жанра, складывавшегося и развивавшегося в русской школе XVIII в.» [Яблонская 1978, с. 18]. На протяжении долгого времени этот термин использовался как общепризнанный и воспринимался не требующим расшифровки и лишенным специфики, поэтому рассмотрение парадных изображений сводилось к выявлению тех черт, которые нарушают канон. Тем не менее подобное единообразие портретов является необходимым качеством данного типа изображения в XVIII в. и не отменяет определенной интерпретации со стороны художника, что и должно быть предметом исследования в случае парадного портрета.

Парадный портрет характеризуется изображением модели в полный рост, созданием определенной обстановки и большим вниманием к написанию аксессуаров. Главным содержанием парадного портрета оказывается не изображение личности, а представление модели в роли, которая свидетельствует о незыблемости самого общества [Карев 2005, с. 129]: именно «роль» является обоснованием права на портретирование, имевшего в России престижный статус, и средством характеристики модели [Яблонская 1978, с. 59]. Следует отметить, что в России демонстрация социальной роли отличалась крайне серьезным отношением, которое было в меньшей степени свойственно другим странам: так, в английской школе отенок сословного превосходства сочетается с введением жанровых мотивов, снижающих репрезентативный характер произведений [Алексеева 1975, с. 163]. Подобное положение дел в европейской живописи было связано с зарождающимся кризисом парадного изображения, выражавшемся в процессе постепенного расхождения человека и его общественного амплуа и в его конкретизации до

отдельной социальной роли, что определило богатую дифференциацию парадных образов [Яблонская 1978, с. 19]. Это разнообразие вариантов парадного изображения было первоначально воспринято в России как устойчивая художественная система, лишенная неоднозначности европейских школ.

В условиях женских правлений, занимавших почти все столетие после Петра I, образцом для женской модели служил императорский портрет, а для мужской – образ дворянина, воплощавшегося в виде воина (в мундире с воспроизведением битвы) или мудрого мужа (в кабинете с атрибутами интеллектуальной деятельности). Безусловно, наиболее разработанной программой обладал императорский портрет, черты которого оказывали воздействие на другие разновидности парадного изображения. Главной функцией образа императрицы является выражение устойчивости государственной власти, определявшее неизменяемость его форм в течение XVIII века. Подобная монументальность достигалась разнообразными средствами, среди которых особенно значимы изображение фигуры во фронтальном развороте, уподобление лица лику [Турчин 2001, с. 441], построение пирамидальной композиции, символизирующей незыблемость правления [Карев 2003, с. 126], использование низкой линии горизонта и создание выразительной и торжественной позы [Яблонская 1978, с. 20], которая позволяет продемонстрировать достоинства модели в лучшем свете.

Все вышеназванные черты обуславливают эффект предстояния модели перед зрителем [Турчин 1969, с. 48], который состоит в отчетливой дистанции между сакральной персоной императрицы и зрителем. Важным средством для ее создания оказывается тщательная и пластически убедительная трактовка предметно-вещественной составляющей портрета: ордена, шитье, детали костюма, предметы обстановки. Самым представительным атрибутом парадного образа среди вышперечисленных, безусловно, является орден, который выступает в качестве символа социальной силы [Карев 2003, с. 175], отличается доскональным воспроизведением всех деталей, приближающих изображение к внешнему виду оригиналов, и расположен, как правило, строго фронтально, тем самым точно соответствуя позе модели.

Возвеличивание образа, проявляющееся в трактовке фигуры, поддерживается и созданием созвучного ей окружающего пространства, которое имеет сакрализованный характер и способствует «педестализации изображенной модели» [Карев 2003, с. 133]. К числу наиболее устойчивых элементов интерьера в императорском портрете относятся античные колонны, символизирующие устойчивость правления, активно развевающиеся драпировки,

отсылающие к театрализованному явлению правителя в искусстве барокко, и пышно украшенные ножки стола, на котором представлены царские регалии. Важной особенностью координации модели и окружающего пространства является четкое деление изображения на подробно разработанный передний план и условный фон, что имеет соответствия как с традицией живописного панегирика, так и с культурой эмблемы. Таким образом, многие выразительные приемы парадного портрета, придающие облику модели торжественность, монументальность и оживленность, восходят к живописной традиции барокко, но в рамках художественной системы классицизма приобретают более сдержанную трактовку, определяющую преимущественно статический характер репрезентации.

Итак, парадный портрет как тип изображения характеризуется наличием следующих особенностей:

- 1) представление модели в полный рост;
- 2) фронтальный разворот фигуры;
- 3) использование низкой линии горизонта;
- 4) выраженность позы и жеста;
- 5) отчетливая дистанция между моделью и зрителем;
- 6) внимательное отношение к написанию костюма и знаков отличия (ордена, медали, шитье);
- 7) тщательная разработка интерьера с включением предметов репрезентативного характера (античные колонны, развевающиеся драпировки и пышно украшенные предметы мебели);
- 8) деление изображения на разработанный передний план и условный фон.

Безусловно, начиная с эпохи классицизма портретный образ по сравнению с первой половиной XVIII столетия предполагает наличие некоторой подвижности, которая позволяет избежать чрезмерной искусственности композиции, но при этом отличается заметной театральностью, при которой «сценическая поза удостоверяет социальную роль модели» [Иваницкий 2000, с. 139] и тем самым соответствует задачам парадного типа изображения. Театральность представляет собой одно из важнейших явлений художественной культуры XVIII века, которое проявлялось не только в области искусств, но и в стиле мышления и поведения. В отличие от эпохи барокко, предпочитавшей пышные формы в противопоставлении человека и окружающего мира и имевшей колоссальный общественный масштаб, «изящная театральность XVIII века способствовала индивидуализации личности, культивированию эмоциональной сферы человека и форм его общения» [Свирида 2000, с. 11] и тем самым поощряла разнообразие ролей, которое не противоречило разделению на частную и общественную жизнь.

Тем не менее в русском художественном контексте проявление театральности обладало собственными специфическими особенностями, заметно отличающимися от западноевропейской ситуации. Культурная политика Петра I, направленная на радикальный переход от традиционного уклада жизни к иностранным порядкам в поведении человека и в общественной жизни, не только поставила в трудное положение русского дворянина, который «оказался у себя на родине в положении иностранца – человека, которому во взрослом состоянии искусственными методами следует обучаться тому, что обычно люди получают в раннем детстве непосредственным опытом» [Лотман 1992а, с. 249–250], но и придала бытовой жизни театрализованной характер. Это во многом объясняет отношение русских художников к творчеству Д.Г. Левицкого, которое, отличаясь картинностью, свободой композиционных решений, светским обращением с моделями и живой апелляцией к зрителям [Евангулова 2007, с. 128], значительно выделялось среди современников высоким уровнем освоения европейских норм.

Начало этому процессу в государственном масштабе было положено основанием Академии художеств в 1757 г., которая создала устойчивую систему художественного образования и позволила сопоставить достижения русской школы с европейскими странами. Общим условием для возможности такого сопоставления служило единство художественных установок, реализующих принципы классицизма, который отличался постановочностью композиций, свидетельствующей о театральности как о важном элементе творческого мышления: «...для того чтобы осознать факт жизни как сюжет для живописи, его надо предварительно смоделировать в формах театра» [Лотман 1992б, с. 292]. Главным жанром в академической иерархии, безусловно, являлась историческая живопись, имевшая наиболее тесную связь с театром: так, в творчестве А.П. Лосенко известны случаи замены «профессионального натурщика актером в соответствующем костюме» [Яблонская 1978, с. 181].

Таким образом, жанром портрета, объединяющим в себе задачи исторической живописи, изображения человека и проявления театральности, оказывается костюмированный портрет, который может быть назван сквозным явлением в русской культуре XVIII в.: широкий диапазон его вариантов, к которым современные исследователи относят «карусельный», маскарадный, мифологический, театральный и этнографический типы [Чежина 2006, с. 113], способствовал не только освоению проблематики других жанров, но и предоставлению свободы для разнообразных творческих экспериментов. Художником, в творчестве которого костюмированный портрет отмечен и наивысшим расцветом, и присутствием более

неоднозначных особенностей, является, безусловно, Д.Г. Левицкий: если в «Смолянках» мастер интерпретирует костюмизацию как прием утонченной портретной характеристики, то в «Портрете П.А. Демидова» – как средство снятия мотива «социальной роли» [Яблонская 1978, с. 175], что свидетельствует о кризисе парадного изображения и о переосмыслении природы портретного жанра в последней трети XVIII столетия. Показательно, что костюмированный портрет, представляющий наиболее демонстративную разновидность парадного изображения с акцентом на costume и выразительной позе, испытывает трудности в период формирования и распространения камерного портрета. Не менее любопытен тот факт, что оба способа представления модели отсутствовали в петровское время, так как предполагают высокий уровень развития культуры, связанный с длительной традицией портретирования [Евангулова 1987, с. 115]. Отсутствие камерного типа при Петре I обусловлено слабой дифференциацией портретного жанра, так как «разнь “парадного” и “приватного” едва только намечается» [Вдовин 2005, с. 30].

Возникновение камерного портрета в европейской живописи происходило в это самое время и было связано с переосмыслением задач парадного изображения, типичные особенности которого сформировались в XVII столетии и не соответствовали новым представлениям о человеке и способам выражения его внутреннего мира: так, образ монарха в XVIII в. сохраняет «типологическую форму выражения идеи власти» [Яблонская 1978, с. 23], но теряет масштабность в представлении самой модели. Таким образом, камерный портрет отражает характерные черты мировоззрения эпохи, проявляющиеся в стремлении «избавиться от всех официальных признаков сословности» [Яблонская 1978, с. 84–85], и тем самым может восприниматься как специфический тип изображения, свойственный именно XVIII столетию.

Начало кризиса парадных форм в отечественной культуре относится к концу 1760-х гг.: область словесности отмечена появлением журнальной сатиры, направленной в том числе и на императрицу, и скептического отношения к похвальным одам [Карев 2003, с. 143], тогда как портретная живопись демонстрирует поиски новых выразительных форм для парадного изображения (представление Екатерины II «без атрибутов власти, у стола с бумагами и письменным прибором, т. е. по схеме портрета “государственного деятеля”» [Яблонская 1978, с. 51]). В это же время возникает оппозиция манере придворного поведения (поскольку оно отличается повышенной театральностью и подчеркиванием социального статуса): постепенно формируется представление о том, что настоящее бла-

городство состоит не в богатстве, а в чести и славе, которые проявляются в заслугах перед отечеством.

В связи с этим главной отличительной чертой камерного портрета является устранение мотива конкретной «социальной роли», которая тем не менее незримо присутствует в новом общественном идеале и демонстрирует «не отказ от сословия, но лишь отказ от привилегий, с ним связанных» [Коваленская 1964, с. 168]. Соответственным образом видоизменяется и представление среди просвещенной части дворянства о благородстве, которое обаяно не только самим фактом принадлежности к высшему сословию, но и личным достоинствам. Появление подобного идеала человека и его отражение в портретной живописи предполагают высокий уровень развития художественного сознания как в обществе, так и среди мастеров: с одной стороны, требуется совпадение представлений о задачах портрета и специфике образной характеристики у всех участников творческого процесса (модель – художник – зритель), а с другой – способность художника к постижению внутреннего мира человека и к его творческому воплощению. Специфика русской художественной ситуации проявляется в том, что развитие индивидуализированного сознания идет параллельно с формированием идеального представления о человеке: иными словами, портретный образ в отечественной школе представляет собой сочетание субъективно-личной трактовки модели с ориентацией на определенный образный канон.

Объективная сложность освоения камерного портрета для русских художников заключалась в том, что данный тип изображения по сравнению с парадным требовал более высокого уровня живописного мастерства, которое проявлялось в перспективном построении фона, в сложных ракурсах, в приоритетном внимании к физиономической характеристике вместо фиксации внешних явлений. Преодоление этих трудностей во многом стало возможным благодаря творчеству П. Ротари, воплотившего в жанре «головок» удивительное разнообразие взглядов, мимических состояний, поворотов и наклонов головы и тем самым привнесшего в русскую портретную традицию широкий диапазон приемов для внешнего выражения эмоций [Яблонская 1978, с. 89], которые стали исходной практической основой для художественных поисков русских мастеров.

Камерный портрет обычно понимается как погрудное или поясное изображение с нейтральным фоном, который определяет отсутствие предметного окружения и, следовательно, большее внимание к самой модели. Если в парадном типе выявление его природы во многом зависит от достаточно ограниченной совокупности признаков, которые связаны со смысловыми элементами произведе-

дения и выражены в многозначных атрибутах, то в камерном типе повышается роль собственно живописных аспектов: построение композиции, объемно-пространственное решение, цвет, светотень. Неопределенный фон обуславливает изоляцию фигуры от окружающего пространства, которая акцентирована сдержанностью жестикуляции, придающей модели неподвижность, и выделяет ее лицо крупным планом, который «предопределил необходимость достоверного воспроизведения “физической субстанции” человека» [Карев 2003, с. 234]. Важной особенностью данного типа изображения является принципиальная естественность позирования, которая достигается отсутствием «изображения кистей рук, наиболее подвижных и активных элементов “действенной” характеристики» [Яблонская 1978, с. 79].

Иными словами, русский камерный портрет отличается внутренней статикой образа, тем самым отражая идеальные представления о человеке, связанные с нормативностью художественного сознания. Эта сдержанность проявлений особенно ощутима в отношении русских художников к мимике: если в европейских школах мимическая подвижность играет значительную роль в создании образа, порой доходя до гротеска, то в отечественной традиции сходство «достигается не столько мимическими, сколько физиономическими средствами: точностью передачи черт лица» [Яблонская 1978, с. 81]. Особое ощущение портретности в сочетании с идеальностью образа могут быть определены как отличительные свойства русского камерного портрета XVIII столетия.

Итак, камерный портрет как тип изображения представляет собой противопоставление парадному варианту и характеризуется следующими особенностями:

- 1) погрудный или поясной срез изображения;
- 2) нейтральный фон, лишенный предметов или аксессуаров;
- 3) естественность ситуации позирования и сдержанность жестикуляции;
- 4) незначительность дистанции между моделью и зрителем;
- 5) повышение роли живописных аспектов в создании образа (композиционное решение, цвет, светотень);
- 6) акцент на достоверном воспроизведении физиономических черт лица;
- 7) расположение модели в сложном ракурсе;
- 8) создание объемно-пространственной глубины для объединения фигуры с окружающей средой.

Таким образом, рассмотрение парадного и камерного портрета в России XVIII столетия позволило выявить типологические характеристики, свойственные каждому варианту изображения и де-

монстрирующие их принципиальное различие. Парадный портрет возник в России в начале столетия в соответствии с устойчивыми традициями представления модели в западноевропейских школах. Важным отличием отечественной художественной ситуации стало преобладание женской модели в качестве образца для парадного портрета, что обусловлено историко-политическими особенностями эпохи дворцовых переворотов в России, и определило пути развития жанра в целом. Расцвет костюмированного портрета в середине века демонстрировал не только усложнение концепции парадного образа, обладающего особой эффектностью замысла и виртуозностью исполнения, но и некоторый ее кризис, совпавший с активным развитием камерного портрета, который воплотил новое понимание личности и отличался последовательным противопоставлением парадному варианту.

Выявление конкретных черт парадного и камерного изображения представляет собой важный шаг для исследования портретной живописи на рубеже XVIII–XIX вв., которая отличается сочетанием характеристик, свойственных разным типам портрета. Более того, пристальное внимание к типологическим особенностям жанра может стать более важным средством для изучения портрета указанного периода по сравнению со стилистическим анализом конкретных произведений, который не всегда дает положительные результаты в условиях многообразия художественных направлений.

### *Литература*

---

- Абрамкин 2016 – *Абрамкин И.А.* Портреты В.Л. Боровиковского первой половины 1800-х годов: к проблеме «портрет и стиль» на рубеже XVIII–XIX веков // *Артикульт.* 2016. № 2 (22). С. 46–54.
- Алексеева 1975 – *Алексеева Т.В.* Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX веков. М.: Искусство, 1975. 421 с.
- Вдовин 2005 – *Вдовин Г.В.* Персона. Индивидуальность. Личность: Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 244 с.
- Даниэль 1990 – *Даниэль С.М.* Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л.: Искусство, 1990. 221 с.
- Евангулова 1987 – *Евангулова О.С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века: Проблемы становления художественных принципов Нового времени. М.: Изд-во МГУ, 1987. 294 с.
- Евангулова 2007 – *Евангулова О.С.* Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. М.: Памятники ист. мысли, 2007. 285 с.

- Зернов 1977 – *Зернов Б.А.* Искусство XVIII века. II // Малая история искусств: Искусство XVIII века. М., 1977. С. 27–64.
- Иваницкий 2000 – *Иваницкий А.И.* Интимный портрет рококо: к вопросу об онтологической необходимости «большого стиля» // XVIII век: Ассамблея искусств: Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М., 2000. С. 132–142.
- Кантор 1977 – *Кантор А.М.* Искусство XVIII века. I // Малая история искусств: Искусство XVIII века. М., 1977. С. 6–26.
- Карев 2003 – *Карев А.А.* Классицизм в русской живописи. М.: Белый город, 2003. 319 с.
- Карев 2005 – *Карев А.А.* «Притворство» придворного и проблема жеста в портрете екатерининского времени // Русское искусство Нового времени: Исследования и материалы. М., 2005. С. 118–135.
- Коваленская 1964 – *Коваленская Н.Н.* Русский классицизм. Живопись. Скульптура. Графика. М.: Искусство, 1964. 703 с.
- Лебедев 1994 – *Лебедев А.В.* Русский портрет второй половины XVIII века и проблема стиля // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века: Сб. статей. М., 1994. С. 85–92.
- Лотман 1992a – *Лотман Ю.М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 248–268.
- Лотман 1992b – *Лотман Ю.М.* Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 287–295.
- Лотман 2002a – *Лотман Ю.М.* Портрет // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Акад. проект, 2002. С. 349–375.
- Лотман 2002b – *Лотман Ю.М.* Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры IX–XIX веков // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Акад. проект, 2002. С. 154–179.
- Сарабьянов 1980 – *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Сов. художник, 1980. 261 с.
- Свирида 2000 – *Свирида И.И.* Театральность как синтезирующая форма культуры XVIII века // XVIII век: Ассамблея искусств: Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М., 2000. С. 5–18.
- Турчин 1969 – *Турчин В.С.* Русский портрет эпохи романтизма: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1969. 443 с.
- Турчин 1981 – *Турчин В.С.* Эпоха романтизма в России: К истории русского искусства первой трети XIX века. М.: Искусство, 1981. 549 с.
- Турчин 1989 – *Турчин В.С.* Основные проблемы западноевропейского и русского искусства конца XVIII – начала XIX века: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1989. 46 с.
- Турчин 2001 – *Турчин В.С.* Александр I и неоклассицизм в России. М.: Жираф, 2001. 511 с.

- Чежина 2006 – Чежина Ю.И. Костюмированный портрет в русском искусстве XVIII века как отражение духа эпохи: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2006. 280 с.
- Яблонская 1978 – Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра в России XVIII века (к проблеме национальной специфики): Дис. канд. искусствоведения. М., 1978. 216 с.

## References

---

- Abramkin, I.A. (2016), "Portraits by V. Borovikovsky in the first half of the 1800's. On the issue of "the portrait and style" at the turn of the 18th – 19th centuries", *Articul't*, vol. 22, no. 2, pp. 46–54.
- Alekseeva, T.V. (1975), *Vladimir Lukich Borovikovskij i russkaya kul'tura na rubezhe XVIII–XIX vekov* [Vladimir Lukich Borovikovsky and the Russian culture at the turn of 18<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> centuries], Iskusstvo, Moscow, Russia.
- Chezhina, Y.I. (2006), *Costume portrait in Russian art of 18<sup>th</sup> Century as a reflection of age's spirit*, Ph.D. Thesis, History of Art, Saint Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russia.
- Daniel, S.M. (1990), *Iskusstvo videt'. O tvorcheskih sposobnostyakh vospriyatiji, o yazyke linij i krasok i o vospitanii zritelja* [Art of vision. About creative ability of perception, language of lines and paints and on the spectator education of spectator], Iskusstvo, Leningrad, Russia.
- Evangulova, O.S. (1987), *Izobrazitel'noe iskusstvo v Rossii pervoj chetverti XVIII veka. Problemy stanovleniya hudozhestvennyh principov Novogo vremeni* [Visual arts in Russia of first quarter of 18<sup>th</sup> century. Issues of the New Time artistic principles], Izdatel'stvo MGU, Moscow, Russia.
- Evangulova, O.S. (2007), *Russkoe hudozhestvennoe soznanie XVIII veka i iskusstvo zapadnoevropejskih shkol* [Russian artistic mentality of 18<sup>th</sup> century and art of West-European schools], Pamyatniki istoricheskoy mysli, Moscow, Russia.
- Ivanickii, A.I. (2000), "Intimate portrait of rococo. On the question of ontological necessity of 'Big style' ", in Evsina, N.A. (ed.), *XVIII vek: Assambleya iskusstv. Vzaimodejstvie iskusstv v russkoj kul'ture XVIII veka* [18<sup>th</sup> century: Assembly of arts. Cooperation of arts in Russian culture of 18<sup>th</sup> century], Pinakoteka, Moscow, Russia, pp. 132–142.
- Kantor, A.M. (1977), "Art of 18<sup>th</sup> century. Part 1", in *Malaya istoriya iskusstv. Iskusstvo XVIII veka* [Small history of art. Art of 18<sup>th</sup> Century], Iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 6–26.
- Karev, A.A. (2003), *Klassicism v russkoj zhivopisi* [Classicism in Russian painting], Belyj gorod, Moscow, Russia.
- Karev, A.A. (2005), "The Pretence of a courtier and the gesture issue in the portrait of the age of Catherine the Great", in Ryazantsev, I.V. (ed.), *Russkoe iskusstvo Novogo vremeni. Issledovaniya i materialy* [Russian art of New age. Research and materials], Pamyatniki istoricheskoy mysli, Moscow, Russia, pp. 118–135.

- Kovalenskaya, N.N. (1964), *Russkii klassitsizm. Zhivopis'. Skul'ptura. Grafika* [Russian classicism. Painting. Sculpture. Graphics], Iskusstvo, Moscow, Russia.
- Lebedev, A.V. (1994), "Russian portrait of second half of 18<sup>th</sup> century and the issue of style", in Pospelov, G.G. (ed.), *Russkii klassitsizm vtoroj poloviny XVIII – nachala XIX veka* [Russian classicism of second half of 18<sup>th</sup> century – beginning of 19<sup>th</sup> century], Izobrazitel'noe iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 85–92.
- Lotman, Y.M. (1992), "The poetics of everyday behavior in Russian culture of 18<sup>th</sup> century", in Lotman, Y.I., *Izbrannye stat'i: v 3 tomah. Tom 1. Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury* [Selected articles in 3 volumes, vol. 1. Articles about the semiotics and typology of culture], Aleksandra, Tallinn, Estonia, pp. 248–268.
- Lotman, Y.M. (1992b), "Stage and painting as encoding devices of man's cultural behavior in the beginning of 19<sup>th</sup> century", in Lotman, Y.I., *Izbrannye stat'i: v 3 tomah. Tom 1. Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury* [Selected articles in 3 volumes, vol. 1. Articles about the semiotics and typology of culture], Aleksandra, Tallinn, Estonia, pp. 287–295.
- Lotman, Y.M. (2002), "Portrait", in Lotman, Y.I., *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles about the semiotics of the culture and art], Akademicheskij proekt, Saint-Petersburg, Russia, pp. 349–375.
- Lotman, Y.M. (2002), "A problem of sign and symbolic system and a typology of Russian culture in 9<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> centuries", in Lotman, Y.I., *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles about the semiotics of culture and art], Akademicheskij proekt, Saint-Petersburg, Russia, pp. 154–179.
- Sarab'yanov, D.V. (1980), *Russkaya zhivopis' XIX veka sredi evropejskikh shkol* [Russian painting of 19<sup>th</sup> century among European national schools], Sovetskii hudozhnik, Moscow, Russia.
- Svirida, I.I. (2000), "Theatrics as a synthesizing form of culture in 18<sup>th</sup> century", in Evsina, N.A. (ed.), *XVIII vek: Assambleya iskusstv. Vzaimodejstvie iskusstv v russoj kul'ture XVIII veka* [18<sup>th</sup> century: Assembly of arts. Cooperation of arts in Russian culture of 18<sup>th</sup> century], Pinakoteka, Moscow, Russia, pp. 5–18.
- Turchin, V.S. (1969), Russian portrait of Romantic Age, Ph.D. Thesis, History of Art, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia.
- Turchin, V.S. (1981), *Epoha romantizma v Rossii: K istorii russkogo iskusstva pervoj treti XIX veka* [Romantic Age in Russia. On history of Russian art in the first third of 19<sup>th</sup> century], Iskusstvo, Moscow, Russia.
- Turchin, V.S. (1989), Main issues of West-European and Russian art in the end of 18<sup>th</sup> – beginning 19<sup>th</sup> century, Abstract of D. Sc. dissertation, History of Art, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia.
- Turchin, V.S. (2001), *Aleksandr I i neoklassitsizm v Rossii* [Alexander I and the neoclassicism in Russia], Zhiraf, Moscow, Russia.
- Vdovin, G.V. (2005), *Persona. Individual'nost'. Lichnost'. Opyt samopoznaniya v iskusstve russkogo portreta XVIII veka* [Person. Individuality. Personality. Experience of self-cognition in art of Russian portrait in 18<sup>th</sup> century], Progress-Tradiciya, Moscow, Russia.

- Yablonskaya, T.V. (1978), Classification of the portrait genre in Russia in the 18<sup>th</sup> century, Ph.D. Thesis, History of Art, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia.
- Zernov, B.A. (1977), "Art of 18<sup>th</sup> century. Part 1", in *Malaya istoriya iskusstv. Iskusstvo XVIII veka* [Small history of art. Art of 18<sup>th</sup> century], Iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 27–64.

### *Информация об авторе*

*Иван А. Абрамкин*, кандидат искусствоведения, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; ivanabramkin@list.ru

### *Information about the author*

*Ivan A. Abramkin*, Cand. of Sci. (Art Studies), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; ivanabramkin@list.ru