

УДК 75.041.5

DOI: 10.28995/2073-6401-2026-1-77-88

Роль портретного акцента в творческом подходе В.Л. Боровиковского 1790-х годов

Иван А. Абрамкин

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

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению двух произведений В.Л. Боровиковского – «Портрета Е.Н. Арсеньевой» и «Портрета Скобеевой». Сравнительный анализ этих работ почти всегда присутствует в монографических исследованиях о художнике, но представляется недостаточно подробным: историографическая традиция отмечена определением внешних различий в образах, но лишена выявления их художественных особенностей. Целью статьи является сопоставление двух произведений, обладающих очевидным сходством, для выявления акцентов портретной характеристики в творчестве мастера, демонстрирующих вариативность канона изображения во второй половине 1790-х гг., что и определяет актуальность исследования. Главным выводом исследования является утверждение о вариативности канона изображения в творчестве В.Л. Боровиковского в 1790-е гг., который в рамках одного строгого композиционного решения допускает разные акценты портретной характеристики в зависимости от внешности, характера и биографии модели.

Ключевые слова: В.Л. Боровиковский, XVIII век, русское искусство, портретная живопись, женский образ, Е.Н. Арсеньева, Скобеева

Для цитирования: Абрамкин И.А. Роль портретного акцента в творческом подходе В.Л. Боровиковского 1790-х годов // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2026. № 1. С. 77–88. DOI: 10.28995/2073-6401-2026-1-77-88

The role of portrait accent in the creative approach of V.L. Borovikovsky in the 1790s

Ivan A. Abramkin

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

Abstract. The article is devoted to the consideration of two works by V.L. Borovikovsky – “Portrait of E.N. Arsenieva” and “Portrait of Skobeeva”. Comparative analysis of these portraits is almost always present in monographic studies about the artist, but it seems insufficiently detailed: the historiographical tradition is marked by the definition of external differences in the images but lacks the identification of their artistic features. The aim of the article is to compare two paintings with obvious similarities in order to identify the accents of portrait characteristic in the master’s work, demonstrating the variation of his artistic canon in the second half of the 1790s, which determines the relevance of the study. The main conclusion of the study is the statement about the variability of the artistic canon in the work of V.L. Borovikovsky in the 1790s, who within the framework of one strict compositional scheme implies different accents of portrait characteristic depending on the appearance, character and biography of the model.

Keywords: V.L. Borovikovsky, 18th century, Russian art, portrait painting, female image, E.N. Arsenieva, Skobeeva

For citation: Abramkin, I.A. (2026), “The role of portrait accent in the creative approach of V.L. Borovikovsky in the 1790s”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 1, pp. 77–88, DOI: 10.28995/2073-6401-2026-1-77-88

Последние годы XVIII в. стали периодом наибольшего расцвета творчества Владимира Лукича Боровиковского (1757–1825) [Алексеева 1975, с. 151], что, конечно, связано с избранием в Академию художеств и живописным совершенством «Портрета М.И. Лопухиной» (1797, ГТГ) – эти события определили стремление публики заказывать портреты у столь популярного живописца. Именно во второй половине 1790-х гг. складывается канон изображения, который получил наглядное воплощение благодаря множеству работ и стал впоследствии главным предметом дискуссии о творчестве художника [Абрамкин 2017, с. 97]. Тем не менее внимательное рассмотрение портретов, созданных в этот период времени, позволяет отметить некоторую вариативность канона.

Статья посвящена сопоставлению двух произведений мастера – «Портрета Е.Н. Арсеньевой» и «Портрета Скобеевой».

Выбор этих работ для сравнительного анализа вполне соответствует историографической традиции: практически каждое монографическое исследование о творчестве В.Л. Боровиковского включает в себя рассмотрение этой пары, что обусловлено несколькими причинами. Во-первых, портреты демонстрируют схожее композиционное решение и аллегорический характер [Алексеева 1975, с. 190]. Во-вторых, эти произведения имеют практически идентичный размер, что является редким случаем в творчестве мастера 1790-х гг. при существующей примерной общности формата, свойственного его полотнам. В-третьих, произведения обладают некоторыми различиями, которые привлекают внимание при непосредственном восприятии. В-четвертых, сама практика экспонирования работ, которые располагаются на одной стене в зале Русского музея, упрощает задачу их сопоставления. Целью статьи является исследование двух произведений, демонстрирующих очевидное сходство, для выявления акцентов портретной характеристики в творчестве В.Л. Боровиковского. Присутствие внешних различий в образах, определяемых в предшествующей литературе без особых трудностей, зачастую приводит к недостаточно подробному рассмотрению художественных особенностей самих произведений, что не позволяет оценить вариативность канона изображения, свойственную творческому методу мастера в 1790-е гг., и определяет актуальность исследования.

Первым будет рассмотрен «Портрет Е.Н. Арсеньевой» (середина 1790-х гг., ГРМ). Екатерина Николаевна Арсеньева (1778–?) была старшей дочерью генерал-майора, участника штурма Измаила и начальника штаба А.В. Суворова Николая Дмитриевича Арсеньева (1749/1754–1796), воспитывалась в Воспитательном обществе благородных девиц при Смольном монастыре в Петербурге, в 1796 г. пожалована во фрейлины императрицы Марии Федоровны, а в 1800 г. вышла замуж за действительного статского советника Павла Федоровича Козлова (1776–1820)¹. Для более всестороннего изучения данного произведения необходимо понимание контекста его создания. Портрет был написан в период растущей популярности мастера, связанной с избранием в академии в 1795 г. [Алексеева 1975, с. 109]. Композиционное решение обладает заметным сходством с «Портретом С.К. Потоцкой» (1794–1795; ГРМ: Санкт-Петербург) кисти Иоганна-Баптиста

¹ «...Красоту ее Боровиковский спас»: К 250-летию со дня рождения В.Л. Боровиковского: Каталог выставки. М.: ГТГ, 2008. С. 49.

Лампи-старшего (1751–1830) [Алексеева 1960, с. 16] – известного европейского мастера, который работал в России в 1792–1797 гг. и оказал серьезное влияние на В.Л. Боровиковского в овладении законами портретного жанра (после его переезда в Санкт-Петербург). Аллегорическая программа произведения во многом обусловлена общностью идей в кружке Николая Александровича Львова (1753–1803): в 1795 г. композитор Евстигней Ипатьевич Фомин (1761–1800) написал оперу «Золотое яблоко», а в период создания портрета сам Н.А. Львов написал к ней текст под названием «Парисов суд» [Алексеева 1975, с. 126–128]. Духовная близость, существовавшая между членами кружка, куда входил и В.Л. Боровиковский в те годы, проявлялась в наличии общего аллегорического языка для художественного воплощения разнообразных идей [Карев 2008, с. 134].

Тем не менее именно живописные достоинства произведения, а не сведения, составляющие контекст его написания, определяют силу его художественного воздействия. В.Л. Боровиковский мастерски располагает портретируемую в пределах картины без эффекта излишней свободы или скованности. Художник избирает поясной срез изображения: по сравнению с более ранними портретами, например, «Портрет О.К. Филипповой» (1790, ГРМ) фигура модели прописана достаточно подробно, с ощущением живой плоти [Абрамкин 2022, с. 136]. Это впечатление возникает благодаря внимательному отношению мастера к изображению тела, его архитектоники. Стоит отметить, что В.Л. Боровиковский активно рисует руки моделей, что придает им более индивидуальный и определенный характер в трактовке образа² и большую устойчивость – в композиционном отношении. Разработанная жестикация не только была характерной чертой портретного искусства в XVIII в. [Карев 1994, с. 97] и свидетельством развития жанра, но и соответствовала культурологическим основам эпохи Просвещения, которая как тип мышления может быть постигнута только в аспекте беседы, с усиленным вниманием к изображению слова и жеста [Библер 1980, с. 247]. Итак, выбор формата произведения становится важным элементом изображения, позволяющим сделать выводы о портретной концепции мастера [Габричевский 1928, с. 67–68], так как «именно характером трактовки образа продиктован выбор формы» [Яблонская 1978, с. 2].

Для понимания художественного воздействия «Портрета Е.Н. Арсеньевой» необходимо рассмотреть, как В.Л. Боровиковский организует изображение. Наиболее заметной особенно-

² Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. СПб.: Наука, 2006. С. 178.

стью является стремление художника к строгости композиции. Руки модели правильно сложены у пояса, тем самым как бы фиксируя композицию. Не менее действенным оказывается и выделение центральной части композиции: кончик носа и локоть находятся на главной вертикальной оси симметрии и потому обеспечивают фигуре равновесие при всех возможных поворотах. Кроме того, образ производит впечатление подвижности: несмотря на приемы, призванные фиксировать композицию, появляется ощущение отчетливого наклона фигуры вправо, который вносит легкое движение в позу модели. Поясная часть платья в левом углу и затененный правый угол изображены в таком ракурсе, как будто портретируемая шла по диагонали из глубины фона, потом неожиданно остановилась, положив руки на возвышение, напоминающее небольшой холмик, и повернула голову в противоположную движению сторону. Этот прием напоминает художественное решение некоторых произведений уже упоминаемого И.-Б. Лампи-старшего, например, «Портрета Е.И. Лазаревой» (1792–1797, ГЭ), но отличается более динамичной трактовкой.

Именно резкий поворот головы Е.Н. Арсеньевой по сравнению с положением ее тела, пожалуй, является самым выразительным акцентом в организации этого портрета. Более важным, как представляется, оказывается другой момент: композиционное решение задает импульс и во многом определяет эмоциональную характеристику модели. Выразительность позы неизбежно сочетается с трактовкой лица, которое создает ощущение игривой веселости, своеобразного вызова «понарошку»: «Круглое лицо с мягкими чертами, слегка вздернутый нос, узкие, чуть раскосые глаза» придают образу русский характер» [Михайлова 1968, с. 21], а красные щеки, еле сдерживаемая в уголках рта улыбка, общая плавность очертаний приносят в него неповторимое настроение, особенный шарм. Все вышеперечисленные черты не смогли бы проявиться и воздействовать на зрителя без высочайшего уровня технического исполнения со стороны художника. Мастер демонстрирует виртуозность манеры и эффектную живописность, которая остается практически такой же неуловимой, как и настроение портретируемой:

Боровиковский то втирает краски, то кладет их ровным легким слоем, так что почти на всей живописной поверхности сквозит тонко-зернистый холст. Границы объемов везде ступенчаты, отчего последние мягко переходят в фон. Создающаяся неопределенная туманная дымка обволакивает объемы, которые кажутся пронизанными воздухом [Алексеева 1975, с. 128].

Иными словами, манера художника полностью соответствует создаваемому впечатлению, образуя единство технической и образной составляющих. Очертания лица, трактовка губ и щек имеют достаточно размытый характер, что провоцирует зрителя на додумывание образа. Эта идея может быть включена в более широкий концептуальный контекст: игривость Е.Н. Арсеньевой и неопределенность живописи вынуждают того, кто рассматривает портрет, достроить изображение в собственном воображении и стать участником этой неведомой игры. Так, настроение, исходящее из произведения, определяет поведение зрителя перед ним. Таким образом, «Портрет Е.Н. Арсеньевой» представляет собой крайне любопытный пример в творчестве В.Л. Боровиковского. На первый взгляд, это произведение не представляется столь особенным, однако более внимательное рассмотрение втягивает зрителя в игру композиционных и живописных сил, действующих на полотне. Именно выверенная организация портрета позволяет достичь цельности образа при отсутствии характерных черт. Не нарушая общей выдержанности композиции, художник активно вводит в образ элементы движения, которые достигают своей максимальной выразительности в резком повороте головы, направленном в противоположную от наклона фигуры сторону. Эта композиционная особенность становится основой образной характеристики модели, которая не в меньшей степени поддерживается живописным мастерством. Композиционное решение, техническое исполнение и эмоциональная выразительность составляют целостность, подобную идеальной пирамиде, в которой невозможно выделить преобладающую сторону.

Вторым будет рассмотрен «Портрет Скобеевой» (конец 1790-х гг., ГРМ). Скобеева была дочерью кронштадтского матроса, воспитанницей и фавориткой статс-секретаря Екатерины II Дмитрия Прокофьевича Трощинского (1749–1829)³. По одной из версий она бежала от опекуна для разрешения своего двусмысленного положения и вышла замуж за небогатого смоленского помещика Д. Скобеева, который, возможно, заказал портрет у самого известного портретиста в качестве утверждения этого союза. При определенной общности замысла с «Портретом Е.Н. Арсеньевой» в изображении фигуры особенного внимания заслуживают те приемы, которые позволяют, в целом не изменяя композиционной формулы, придать портретируемой индивидуальные черты. Главным средством для достижения этой цели выступает колорит: именно цветовые нюансы определяют большую пассивность или активность вос-

³ «...Красоту ее Боровиковский спас»... С. 85.

принимаемого образа. Для «Портрета Скобеевой» В.Л. Боровиковский выбирает довольно светлые и яркие тона, которые звучат «определенней и сильнее» и привносят в портрет динамику и выразительность, что позволяет некоторым исследователям сделать поспешные выводы о предромантизме [Архангельская 1946, с. 34–35]. Колористическое решение по передаваемому настроению вызывает ассоциации с «Портретом княгини Е.А. Долгорукой» (1798, ГТГ), написанным художником ранее. Конечно, нет ничего удивительного в том, что цветовая система художника изменилась со временем. В данном случае важно отметить, что похожие тона в образах Е.А. Долгорукой и Скобеевой приводят к совершенно различной портретной характеристике. Если первый образ отмечен мягкостью и скульптурностью форм, то второй пронизан чувством воодушевления: волосы свободно ниспадают на плечи, как будто подхватываемые ветром, а в унисон им развеваются блестящие воздушные складки платья, написанные с удивительной легкостью и прозрачностью. Подобная достаточно смелая трактовка одежды позволяет мастеру выявить пышные и прекрасные формы модели и более гармонично расположить ее в пространстве картины.

Особенности колорита, отмеченные выше, не ограничиваются изображением портретируемой, а также проявляются в написании пейзажного фона. Природа трактована более разнообразно и богато по цвету, а также имеет более проработанные очертания по сравнению с «Портретом Е.Н. Арсеньевой». Еще А.А. Федоров-Давыдов отмечал, что впервые именно в творчестве В.Л. Боровиковского пейзаж превратился из фона в среду [Федоров-Давыдов 1953, с. 214], но до конца 1790-х гг. отличался достаточно условным характером, без конкретных различимых форм. Уже в «Портрете Е.А. Долгорукой» эта ситуация меняется: зритель видит не только голубое небо с облаками, но и далекий горизонт, открывающий вид на прекрасные зеленые равнины и возвышенности. «Портрет Скобеевой» в этом смысле менее показателен, но и здесь возникают очертания земли и гор. Иными словами, природа получает более тщательное исполнение и тем самым «приобретает характер законченной системы, где в равной степени имеют значение смысловые и декоративные задачи» [Алексеева 1973, с. 184]. Отношения «фигура-фон» требуют также отдельного рассмотрения. В произведениях более раннего периода, к которому относится и «Портрет Е.Н. Арсеньевой», общая неопределенность и виртуозность техники создают уединенное пространство чащи леса, в которую помещается изображенная фигура. Произведения, созданные ближе к концу 1790-х гг., в том числе и «Портрет Скобеевой», как раз отличаются противоположной тенденцией: природное окружение

играет роль плоскости, на фоне которой утверждается фигура модели, выделяясь активными и скульптурными формами. Иными словами, образ получает открытый характер и внутреннюю силу, которые пока еще остаются сдержанными из-за определенной условности природы (при существенной разработанности), напоминающей своей картинностью современный ему пейзажный жанр [Яблонская 1978, с. 111].

Тем не менее все вышеперечисленное является только одной составляющей образа Скобеевой, что само по себе не могло бы обеспечить его убедительность. Прозрачность колорита и правильность очертаний фигуры сочетается с выразительностью лица и рук модели, что и разрушает общую мягкость, придавая образу заостренно индивидуализированный характер, отражающий, возможно, события ее личной биографии. В спокойно сложенных руках чувствуется внутренняя сила: левая рука достаточно энергично держит яблоко, а изгиб правой написан более определенно, чем в «Портрете Е.Н. Арсеньевой», без излишней светотени. Такой эффект возникает благодаря отчетливой скульптурности:

Обнаженные части тела, особенно руки и шея, написаны с огромным пластическим чувством. Они словно изваяны из мрамора. Как мрамору, им свойственна прозрачность [Машковцев 1950, с. 18].

При этом следует отметить, что все-таки именно лицо, как всегда бывает в лучших работах В.Л. Боровиковского, становится той частью портрета, которая «собирает» весь образ. Ощущение эффектности и приукрашивания модели, обязанное живописной манере, нейтрализуется тем характером, который проявляется в ее голове

...с крупными чертами лица, густыми черными бровями, строгим и решительным взглядом. Ощущается ее внутренняя собранность, незаурядный характер, ясная, целенаправленная воля [Михайлова 1968, с. 23].

Общее настроение мечтательности, неизбежно возникающее у зрителя при взгляде, направленном за границы картины, получает более определенные черты. Композиционной основой для подобной убедительности образа служит прием, использованный В.Л. Боровиковским в «Портрете Е.Н. Арсеньевой», – изображение кончика носа и локтя на центральной оси произведения.

Таким образом, сопоставление двух портретов 1790-х гг. в творчестве В.Л. Боровиковского позволяет выявить несколько

важных различий в подходе к модели при внешнем сходстве отдельных приемов. Во-первых, активность фигуры обладает серьезной вариативностью в рассматриваемых примерах: если образ Е.Н. Арсеньевой отмечен деликатным привнесением движения в сдержанную композицию (выразительный контраст резкого поворота головы и наклона фигуры в другую сторону используется для выявления эмоциональных аспектов портретной характеристики), то образ Скобеевой – выбором более светлых и ярких оттенков для демонстрации более открытой динамики фигуры (свободно ниспадающие на плечи волосы, развевающиеся складки платья) и усилением выразительности в написании рук и лица, обладающих скульптурной трактовкой форм и определенностью черт. Во-вторых, соотношение фигуры и пространства существенно отличается, что соответствует разным этапам творчества мастера в 1790-е гг.: если образ Е.Н. Арсеньевой характеризуется написанием модели внутри уединенного пейзажа (во многом благодаря тональному эффекту колористического решения), то образ Скобеевой – представлением портретируемой на фоне природы, понимаемой как плоскость, для утверждения активной фигуры. В-третьих, степень соответствия фигуры заявленной программе портрета также различается: если образ Е.Н. Арсеньевой демонстрирует удивительную цельность общего решения, в котором аллегорический подтекст созвучен настроению модели, то образ Скобеевой – условность аллегорического подтекста, отступающего перед индивидуальностью портретируемой.

Выбранная для исследования пара портретов является убедительным подтверждением того, творчество В.Л. Боровиковского во второй половине 1790-х гг. отличается вариативностью канона изображения, который в рамках одного строгого композиционного решения допускает разные акценты портретной характеристики в зависимости от внешности, характера и биографии модели. Произведение искусства представляет собой целостность [Габричевский 1928, с. 72], и малейший акцент, внесенный в любой аспект изобразительности, приводит к движению всего ансамбля, к перестройке средств его воздействия на зрителя. В связи с этим общность структуры и внешняя похожесть произведений не может служить исчерпывающей характеристикой для описания и постижения образа: портрет требует внимательного и долгого рассмотрения [Даниэль 1990, с. 8], в процессе которого он являет силы, определяющие особенности его воздействия и объясняющие принципы его внутренней организации.

Литература

- Абрамкин 2017 – *Абрамкин И.А.* Проблема художественного идеала в творчестве В.Л. Боровиковского // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. № 3. С. 95–112.
- Абрамкин 2022 – *Абрамкин И.А.* Истоки портретной концепции в творчестве В.Л. Боровиковского // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2022. № 4. С. 132–141.
- Алексеева 1960 – *Алексеева Т.В.* Боровиковский. М.: Искусство, 1960. 42 с.
- Алексеева 1973 – *Алексеева Т.В.* Русский портрет на рубеже XVIII–XIX веков // Проблемы портрета: Материалы научной конференции. М.: Советский художник, 1973. С. 179–198.
- Алексеева 1975 – *Алексеева Т.В.* Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX веков. М.: Искусство, 1975. 421 с.
- Архангельская 1946 – *Архангельская А.И.* Боровиковский. М.: ГТГ, 1946. 60 с.
- Библер 1980 – *Библер В.С.* Век Просвещения и критика способности суждения: Дидро и Кант // Западноевропейская художественная культура XVIII века. М.: Наука, 1980. С. 151–248.
- Габричевский 1928 – *Габричевский А.Г.* Портрет как проблема изображения // Искусство портрета: Сб. статей. М.: ГАХН, 1928. С. 53–75.
- Даниэль 1990 – *Даниэль С.М.* Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л.: Искусство, 1990. 223 с.
- Карев 1994 – *Карев А.А.* Портреты Лосенко. О средствах характеристики модели в эпоху классицизма // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века: Сб. статей. М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 93–100.
- Карев 2008 – *Карев А.А.* О взаимодействии слова и изображения в культурном пространстве кружка Державина-Львова. Н.А. Львов и В.Л. Боровиковский // Русское искусство Нового времени: Исследования и материалы: Сб. статей. Вып. 11. М.: НИИ теории и истории изобразительного искусства, 2008. С. 125–137.
- Машковцев 1950 – *Машковцев Н.Г.* Владимир Лукич Боровиковский (1757–1825). М.: Искусство, 1950. 28 с.
- Михайлова 1968 – *Михайлова К.В.* В.Л. Боровиковский. Л.: Художник РСФСР, 1968. 43 с.
- Федоров-Давыдов 1953 – *Федоров-Давыдов А.А.* Русский пейзаж XVIII – начала XIX века. М.: Искусство, 1953. 581 с.
- Яблонская 1978 – *Яблонская Т.В.* Классификация портретного жанра в России XVIII века (к проблеме национальной специфики): Дис. ... канд. искусств. М., 1978. 205 с.

References

- Abramkin, I.A. (2017), "A problem of artistic ideal in the work of V. Borovikovsky", *Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA / Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov*, no. 3, pp. 95–112.
- Abramkin, I.A. (2022), "Origins of the Portrait Conception in the Art of V.L. Borovikovsky", *RSUH/RGGU Bulletin. Philosophy. Sociology. Art Studies Series*, no. 4, pp. 132–141.
- Alekseeva, T.V. (1960), *Borovikovskii* [Borovikovsky], Iskusstvo, Moscow, USSR.
- Alekseeva, T.V. (1973), "Russian Portrait at the Turn of the 18th–19th Centuries", *Problemy portreta. Materialy nauchnoi konferentsii* [Problems of Portrait: Materials of the Scientific Conference], Sovetskii khudozhnik, Moscow, USSR, pp. 179–198.
- Alekseeva, T.V. (1975), *Vladimir Lukich Borovikovskii i russkaya kul'tura na rubezhe XVIII–XIX vekov* [Vladimir Lukich Borovikovsky and the Russian culture at the turn of 18th – 19th Centuries], Iskusstvo, Moscow, USSR.
- Arkhangel'skaya, A.I. (1946), *Borovikovskii* [Borovikovsky], Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya, Moscow, USSR.
- Bibler, V.S. (1980), "The Age of Enlightenment and the Critique of Judgment. Diderot and Kant", in Prokof'ev, V.N. (ed.), *Zapadnoevropeyskaya khudozhestvennaya kul'tura XVIII veka* [Western European Artistic Culture of the 18th century], Nauka, Moscow, USSR, pp. 151–248.
- Daniel', S.M. (1990), *Iskusstvo videt': O tvorcheskikh sposobnostyakh vospriyatiya, o yazyke linii i krasok i o vospitanii zritelya* [Art of Vision. About Creative Ability of Perception, Language of Lines and Paints and Education of Spectator], Iskusstvo, Leningrad, Russia.
- Fyodorov-Davydov, A.A. (1953), *Russkii peizazh XVIII – nachala XIX veka* [Russian Landscape of the 18th – Beginning of the 19th Century], Iskusstvo, Moscow, USSR.
- Gabricheskii, A.G. (1928), "Portrait as an image problem", in Gabricheskii, A.G. (ed.), *Iskusstvo portreta* [Art of portrait], GaKhN, Moscow, USSR, pp. 53–75.
- Karev, A.A. (2008), "On the Interaction of Word and Image in Cultural space of Derzhavin-L'vov's Circle. N.A. L'vov and V.L. Borovikovsky", in Ryazantsev, I.V. (ed.), *Russkoe iskusstvo Novogo vremeni. Issledovaniya i materialy, Sb. statei* [Russian Art of the New Time: Researches and Materials: Collection of Articles], vol. 11, NII teorii i istorii izobrazitel'nogo iskusstva, Moscow, Russia, pp. 125–137.
- Karev, A.A. (1994), "Portraits of Losenko. On the Means of Characterising the Model in the Era of Classicism", in Pospelov, G.G. (ed.), *Russkii klassitsizm vtoroi poloviny XVIII – nachala XIX veka. Sb. Statei* [Russian Classicism of the second half of the 18th – beginning of the 19th century], Izobrazitel'noe iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 93–100.
- Mashkovtsev, N.G. (1950), *Vladimir Lukich Borovikovskii (1757–1825)* [Vladimir Lukich Borovikovsky (1757–1825)], Iskusstvo, Moscow, USSR.
- Mikhailova, K.V. (1968), *V.L. Borovikovskii* [V.L. Borovikovsky], Khudozhnik RSFSR, Leningrad, USSR.
- Yablonskaya, T.V. (1978), *Classification of the Portrait Genre in Russia in the 18th Century (on the Problem of National Specificity)*, PhD Thesis, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Иван А. Абрамкин, кандидат искусствоведения, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, 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 Square, Moscow, Russia, 125047; ivanabramkin@list.ru