

Александр Ильич ИВАНИЦКИЙ¹

УДК 882-75.03

ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ И ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ ЕКАТЕРИНИНСКОЙ ЭПОХИ: ЛОГИКА ВСТРЕЧНОГО ДВИЖЕНИЯ

¹ доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник,
Институт высших гуманитарных исследований,
Российский государственный гуманитарный университет (г. Москва)
meisster@mail.ru

Аннотация

Поэзия и портретная живопись России последней трети XVIII в. стали общим полем личностной суверенизации дворянина, что и предопределило их взаимовлияние. Оно, однако, было инициировано самой властью в лице Екатерины II. В силу этого камерный портрет рококо и сентиментализма, во многом выступавших оппозицией столице и двору, взаимодействовал с поэзией по моделям, заданным самим двором, в частности, в поэтических программах и отзывах Державина на портрет Екатерины-«законодательницы» работы Левицкого.

Во-первых, в ходе диалога поэзия и живопись (в первую очередь сентименталистская) поочередно выступали, соответственно, иллюстрацией и экфрасисом друг для друга, всякий раз корректируя значение образца и превращая диалог в цепочку смыслов. Во-вторых, итогом развертывания этой цепочки становилась заданная тем же Державиным взаимосвязь максимального обобщения образа и его интимизации. Ф. С. Рокотов наделил пространство модели камерного портрета рококо сакральными значениями, превратив его, с одной стороны, в парадный, а с другой — в интимный, сделав героя предметом авторского воспоминания или воображения. Современная художнику поэзия шла встречным путем, сакрализуя образ интимно близкого человека ради примирения с его уходом или сопротивлением этому уходу.

Цитирование: Иваницкий А. И. Лирическая поэзия и портретная живопись екатерининской эпохи: логика встречного движения / А. И. Иваницкий // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2018. Том 4. № 4. С. 160-179.

DOI: 10.21684/2411-197X-2018-4-4-160-179

Камерный портрет В. Л. Боровиковского развил поэтический мотив сентиментализма об оставленной вместе с юностью сельской идиллии как хронотопе ушедшего «золотого века», с одной стороны, олицетворив его в женском образе, а с другой — сделал последний предметом интимного воспоминания.

Ключевые слова

Дворянское освобождение, дворянская оппозиция, рококо, сентиментализм, ода, дружеское послание, элегия, иллюстрация, экфрасис, камерный портрет, световоздушная среда, диалог с моделью.

DOI: 10.21684/2411-197X-2018-4-4-160-179

Введение

Взаимодействие и взаимовлияние литературы и живописи (а конкретнее — лирической поэзии и живописного портрета) последней трети XVIII — начала XIX в. представляется значимым в силу того, что предметом той и другой в екатерининскую эпоху впервые в русской культуре стала неповторимая личность. В поэзии это проявилось в смещении поэтической жанровой парадигмы, в которой ода и гимн были потеснены, а отчасти и вытеснены элегией и дружеским посланием. В портретной живописи Д. Г. Левицкого, Ф. С. Рокотова, В. Л. Боровиковского и некоторых др. портрет-«персона», в котором модель предстала носителем нормативных добродетелей, позволяющих ей стать полноценным звеном в родовой цепи и иерархической лестнице, уступил место портрету-«характеру» с присущими лишь ему психологическими особенностями и судьбой. И здесь дворянин-заказчик фактически выступал тем же субъектом личностной дворянской рефлексии и внутрисословного межличностного диалога.

Между тем эмансипация дворянства от государства и двора, как и литературный диалог с освобожденным дворянством на новых основаниях, была инициирована самой властью в лице Екатерины. Она же, по сути, дала толчок и взаимодействию обновленных живописи и поэзии. Фактически его отправной точкой стала история портрета Левицкого «Екатерина-законодательница» (1782, Государственный Русский музей (далее — ГРМ), илл. 1). Побудительным мотивом его создания стала ода Г. Р. Державина «Фелица» (1782), в свою очередь, спровоцированная екатерининской «Сказкой о царевиче Хлоре». Программу портрета составил Н. А. Львов. Его подчеркнута аллегорическое описание (то есть подлежащее усвоению в качестве некоего «текста») дал сам Левицкий: «Ея Императорское Величество, сжигая на алтаре маковые цветы, жертвует драгоценным своим покоем для общего покоя. Вместо обыкновенной императорской короны увенчана она лавровым венцом, украшающим гражданскую корону... на главе ея. Победоносный орел покоится на законах и вооруженный перуном страж рачит о целостности оных. Вдали видно открытое море, а на развеваящемся

российском флаге изображенный на военном щите Меркуриев жезл означает защищенную торговлю» [11].

Портрет, в свою очередь, вдохновил Державина (знакового с его художественной «этиологией») на оду «Видение мурзы» (1783-1784, 1790) [3, с. 9], экспозиция которого явилась, по сути, экфрасисом картины Левицкого:

...Простертой на алтарь рукою / На жертвенном она жару
Сжигая маки благовонны, / Служила вышню божеству.
Орел полунощный, огромный, / Сопутник молний торжеству,
Геройской провозвестник славы, / Сидя пред ней на груди книг,
Священны блюл ее уставы... [5, с. 87].

В «Видении...», однако, царица предстает уже богиней как таковой, спустившейся к поэту с облаков. На такую коррекцию образа Екатерины, заданного аллегорическим описанием, Державина могли вдохновить, с одной стороны, идущий от ломоносовской оды барочный резкий контраст ночного / грозового неба и лавинообразного освещения фигуры самой Екатерины, а с другой — динамическая поза царицы, как бы и вправду нисходящей с грозовых небес. Суммарно это наделяло монархиню чертами божественного предмета авторского видения. Его театрализованный характер удостоверяют барочные складки колышущегося бархатного полога, подобного раздвигающемуся занавесу, и лавровый венок, представляющие царицу своего рода театральным *Deus ex machina* — «богом из машины». Примечательно, что эти черты монаршего образа были усилены Левицким в варианте «Екатерины-законодательницы» 1792 г. (ГРМ, илл. 2), возможно, под влиянием уже державинского «мурзы», отрефлексировавшего и углубившего собственное образное видение царицы. Таким образом, поэзия не просто описывала живопись, но развивала ее образные потенциалы, преобразуя диалог в цепочку порождающих друг друга мотивов и смыслов.

Обоснование. В державинских поэтических пре- и послесловиях к портрету Левицкого диалог этот шел по очевидно заданной двором параболе. Но основными его «участниками» в обретшей реальную независимость «приватной» дворянской культуре предсказуемо стали собственно лирическая поэзия и камерный портрет, что и делает его и соотношения с поэзией наиболее перспективным предметом исследования.

Области исследования, к которой относится наше исследование, — русская литература и история живописи.

Материал. В этом контексте интересно проследить в контексте поэтических отражений и предвестий (в лирике М. М. Хераскова, В. В. Капниста, И. И. Дмитриева, Н. А. Львова и др.) творчество Ф. С. Рокотова и В. Л. Боровиковского — двух наиболее поэтических портретистов эпохи с точки зрения не только впечатления, производимого ими на современников, но и самостоятельной художественной логики.

Основная часть

Следует иметь в виду, что смещение поля поэтико-живописного контакта в «приватную» сферу обозначили сами упомянутые державинские оды, представляющие в жанровом отношении дружеским посланием («Фелица») и лирико-философской элегией («Видение мурзы»). По логике последней образ царицы в «Видении...», как и во вскоре последовавшем за ним «Изображении Фелицы» (1789), «интимизируется». В «Видении мурзы» тот объявляет, что царицын «...Пребудет образ век во мне» [5, с. 88], а «Изображение Фелицы» в финале обнажает свой подтекст любовного посвящения:

Я в сердце зрю алмазную гору, / На нем божественны черты
Сияют исступленну взору: / На нем в лучах — Фелица, ты! [5, с. 116].

Однако такая интимизация оказывается напрямую обусловлена *сакрализацией* образа царицы, явившейся мурзе из иной, запредельной для человека сферы в качестве видения. Именно с учетом этой поэтической логики следует присмотреться к позиционированию модели в творчестве зрелого Рокотова.

Его особое проникновение в психологию характера обоснованно связывается среди прочего с заменой зримого интерьера с богатым цветовым спектром на однотонную мглу, представляющую, по точной оценке исследователя, «лоном „я“» [2, с. 97]. Между тем творческая эволюция Рокотова была во многом парадоксальна. На начальном этапе (1760-е гг.) художник идет путем Левицкого и его стиля триумфально-артистического рококо. В портретах Г. Г. Орлова в латах (1762-1763, Государственная Третьяковская галерея (далее — ГТГ), илл. 3), графа И. И. Шувалова (1760, Эрмитаж), князя Д. М. Голицына (1760-е гг., ГТГ), цесаревича Павла Петровича в детстве (1761, ГРМ) и др. позы моделей почеркнуто динамичны и свободны, чему способствует подробная тонировка складок и свето-теневых переходов в одежде; герои не просто позируют, но театрализованно демонстрируют себя, на мгновение отвлекшись от повседневных дел, отчасти наделяя портрет признаками жанровой картины. Поэтому тщательная пластическая и светотеневая лепка лица модели подробно характеризует ее, но не изымает из повседневности, а, наоборот, представляет ее воплощением.

В зрелом же творчестве (1770-1780-е гг.) Рокотов в инструментальном плане движется как будто бы назад. Во-первых, позы моделей становятся статичными, скованно-служебными, характерными для так называемого портрета «персоны», в частности, в портретах «Неизвестной в розовом платье» (1770-е гг., ГТГ, илл. 4), П. И. Голицыной (1770-е гг., Тверская обл. галерея), В. А. Обресковой (1777, ГТГ), А. И. Протасовой (1780-е гг., Ярославский музей) и др. (прямая посадка фигуры, почти перпендикулярной зрителю, при повороте лица почти в фас). Либо возвращают условно-эмблематическую композицию портрета рококо начала XVIII в.: в портретах А. П. Струйской (1772, ГТГ, илл. 5), М. Б. Струговщиковой (1770-е гг., ГРМ, илл. 6), А. К. Васильчиковой (1770-е гг., Государственный исторический музей (далее — ГИМ)) и др.

Во-вторых, рокотовские модели уже не просто являются из мглисто-облачной среды, но готовы, кажется, в любую минуту вновь раствориться в ней, уже сейчас отчасти размывающей черты их лиц [2, с. 51-54, 58; ср.: 9, с. 94]. Художник не столько разгадывает характер, сколько «конструирует» его загадочность¹. Самый наглядный пример — портрет А. И. Воронцова (1765, ГТГ, илл. 6), который мог бы показаться недописанным, если бы не имел многих аналогов в наследии художника. Самые близкие — два портрета графа И. И. Воронцова: конца 1760-х гг. (ГРМ, первой половины 1770-х гг. (ГТГ)); портрет Н. Е. Струйского (1772, ГТГ) и мн. др.

Для понимания такой алогичной, на первый взгляд, параболы художественного движения Рокотова следует иметь в виду, что практически вся его творческая жизнь прошла в Москве и в подмосковных усадьбах, ставших основным очагом сословной оппозиции родовой аристократии, и в том числе новых заказчиков Рокотова (Воронцовых, Струйских, Обресковых и др.), к зачашую безродным «вельможам в случае», а в их лице — к двору и новой столице [14, с. 244].

Именно традиционными усадебными вкусами обусловлен частичный возврат к композиции портрета-«персоны». В то же время одной из ключевых форм дворянской оппозиции стало масонство. Рокотов — с 1774 г. член московской масонской ложи «Клио» и подписчик масонского журнала Н. И. Новикова «Утренний свет» (1777-1780)². Ключом живописного воплощения Рокотовым масонских смыслов дворянской оппозиционности и стало своего рода «ночное» рококо, берущее начало в петровской эпохе. По личной инициативе Петра в России начал развиваться сугубо европейский тип портрета, утверждавший в соответствующей стилистической модальности основы живописного реализма: трехмерное пространство, прямую перспективу, световоздушную среду. Крупнейшим его проявлением стало творчество И. Н. Никитина (ок. 1681 — не ранее 1742), наряду с другими русскими художниками, посланного Петром для обучения во Францию — родину живописного рококо. Наибольшую роль в дальнейшем развитии русского рокайльного портрета сыграли, как представляется, созданные им портреты племянницы Петра I Прасковьи Ивановны (1714, ГРМ) и особенно старшей дочери императора Анны Петровны (до 1716, ГТГ, илл. 8). Фигура Анны Петровны изъята из интерьера, который заменяет мглстая тьма. Корпус развернут на три четверти влево, а лицо — чуть вправо, навстречу не только зрителю, но и собственному плечу [13, с. 246]. Эта рокайльная поза представляет героиню как бы готовой увести зрителя за собою «вглубь» картины. Этому способствует и взятая на вооружение именно в XVIII в. овальная форма полотна, задающая его динамику³. Сум-

¹ Н. Лапшина [10, с. 46] видит в этом философски-агностическое обобщение: для зрелого Рокотова, по ее мнению, «важна не ясная и определенная характеристика данной индивидуальности, а передача имперсональной сложности и глубины духовного мира» человека вообще.

² О масонстве Рокотова см. [10, с. 56]. Подробнее о журнале «Утренний свет» см. [13, с. 205-233].

³ О склонности рококо к овалу, в том числе и в силу эротических коннотаций последнего, см., в частности, в монографии С. Даниэля [4, с. 148-150].

марно эти элементы рококо задают потенциал лирического диалога между автором и моделью. Но он, разумеется, не мог быть реализован Никитиным в силу статуса как модели, так и портрета, где пространство по ту сторону рамы представало недостижимой волшебной-магической сферой «богоподобной царицы», выступающей не столько объектом, сколько источником освещения окружающей тьмы.

Именно такая композиция предстает в наиболее программных портретах Рокотова 1770-1780-х гг. Их масонская смысловая подкладка углубила заданную в Никитинском рококо оппозицию пространств по обе стороны рамы как профанную / сакральную. При этом, очевидно, мобилизовалось ключевое свойство рококо — как мира, изначально не просто игривого, но ночного и неявно волшебного. Рокайльные загадки, обманки, увражи и секреты пробили брешь в риторически-рациональном дискурсе Просвещения в пользу индивидуального как отчасти невыразимого, иррационального [2, с. 75-76; см. также: 7, с. 132-142]. Важно учесть, что в елизаветинской придворной «россии» (у Х. Грота и Л. Каравакка), а затем и в екатерининскую пору и у Левицкого, в частности, в портрете Урсулы Мнишек (1782, ГТГ, илл. 9) рококо во многом утратило свой волшебный-ночной характер. Эмпирически осязаемое пространство модели десакрализовалось, сливаясь с пространством зрителя. Рокотов же возвращает однотонную мглу, которая теперь становится пространством внутреннего диалога зрителя и модели. А рокайльная поза модели делают переход в ее пространство логическим результатом диалога.

В русском «царстве женщин» изображение императрицы, особенно при Елизавете Петровне, становилось архетипом женского портрета вообще [16, с. 24; 2, с. 53]. И у Рокотова новый доктринальный взгляд на женщину эпохи обобщается в портрете Екатерины II (1786, ГИМ, илл. 10). Следуя никитинскому образцу, Рокотов уже осознанно перверсирует портретные признаки парадного и приватного, делая предметом демонстративного утверждения приватно-камерный облик царицы как «владычицы души» своего верноподданного живописца. Но московские героини Рокотова — уже не «матрицы» своего суверена, а, скорее, аналоги и скрытые соперницы. Особенно демонстративно это проявлено в портрете Е. Н. Орловой (1779, ГТГ, илл. 11).

На таком смысловом фоне особую «лирическую» роль получает «размывание» черт модели — не только рождающее особый тип «рокотовского лица» [15, с. 30], но, по сути, превращающее камерный портрет в *интимный*¹. Почти исчезающая фигура на полотне предстает предметом *сознания* художника — его

¹ Г. Поспелов [14, с. 246] справедливо полагает, что в наиболее программном в этом ряду портрете А. П. Струйской такое намеренное размывание черт модели, как бы погружающей в объемлющую ее мглу, достигается особой световой компоновкой плотна, не совпадающей с действительным расположением фигур в пространстве портрета. Тотальный контраст лица и фона отчасти превращают трехчетвертное изображение в фасовое, что погружает фигуру в целом в еще более глубокий мрак. В то же время Поспелов фактически отождествляет камерный и интимный портрет. Хотя камерный жанр логичнее, на наш взгляд, соотнести с приватным, в то время как интимный, в отличие от них, фактически снимает объективно-достоверный характер модели.

воображения либо воспоминания. В этом контексте систематически повторяющаяся овальная рама связывает его с акварельной миниатюрой второй половины XVIII в., формально адресованной единственному зрителю и предназначенной как раз для воспоминания. Особенно наглядны случаи, когда овал изображается в прямоугольнике, становясь безусловной образно-смысловой компонентой картины.

Это закладывало основы романтического дискурса в живописи, делая созвучным художнику русскую лирику начала Александровской эпохи, в которой сентименталистские мотивы постепенно сменялись романтическими. Таков, в частности, устойчивый мотив сакрализации лирическим героем близкого человека вследствие его обратимого / необратимого удаления (разлуки или смерти). Так, Капнист в «Оде на смерть Плениры» (1794) задним числом приписывает ушедшей возлюбленной неземной облик еще при жизни, когда «Здесь в ее прекрасном теле / Обитал небесный дух...». Поэтому, призывая подругу явиться ему в виде небесного ангела («О, сниди, мой друг небесный!»), поэт воображает ее такой же, как при жизни:

...пред всеми отличаться / Лунно-видной белизной,
Как сияла между нами / Нежных прелестей чертами
И душевной красотой... (здесь и далее курсив — А. И.).

Поэт сакрализует возлюбленную именно вследствие ее необратимого ухода и своего страстно-интимного желания новой встречи: «Как взойдет на холм луна...» «...мне будешь ты мечтаться...» [8, с. 101-103].

А в «Бренности красоты» (1817) Капнист уже «раздваивает» образ умершей подруги и, соответственно, свои чувства к ней. Скорбь по поводу «бренной красоты» Эльвиры: «...что в мире красота? — / ...Мгновенье — и краса увяла! / ...Давно ли прелесть? — ныне прах...», — побуждает поэта вновь и вновь припадать к этому праху: «...грусть... / ...всяк день меня ведет... / На хладную твою могилу». Но в то же самое время Эльвира видится поэту: «...там, где вечен цвет красы, / Которая в тебе мелькнула...». Тем парадоксальнее выглядит желанная поэту встреча двух ипостасей усопшей Эльвиры, которую он призывает спуститься к нему, скорбящему над урной с ее же прахом: «Сойди ж... о друг мой... / ...облегчи сердечну рану...» [8, с. 257-258]. Но именно скорбь над «бренной красотой» увековечивает ее в ином мире. А воображая «встречу» двух Эльвир — «праха» и «вечного цвета красы», герой как бы «интегрирует» два своих чувства в отношении ушедшей возлюбленной: скорбь по поводу «бренности» ее красоты и мечту об окончательном преодолении этой бренности.

Строфа Капниста 1810-х гг. выдвигает из подтекста в текст «мечту» как фундаментальный волевой импульс перевода ушедшей подруги в трансцендентное пространство бессмертия:

Я жду тебя, но если здесь напрасной / Мечтою льщусь... /
...То в той стране, где для любви... / ...Разлуки нет... — я жду тебя [8, с. 269].

Своеобразным мотивным «диптихом» выглядят в этом плане вольный перевод Капнистом оды X «Красота» из IV книги Горация (1806) и посвящение И. И. Дмитриева «А. Г. С[евериной] в день ее рождения» (1798). Капнист устами Горация предчувствует наступающую старость красавицы, которая «Еще... пленяе[т]...», «...Но скоро уж... / ...черты ... / ...В морщинах блеск сокроют свой...» [8, с. 161-162], и тем самым еще при жизни прощается с нею. Мотивным ответом выступает поздравление Дмитриева, который увековечивает земную / телесную красоту именинницы: «... Ты будешь всегда приятна и мила, / И лет твоих считать друзья твои не станут...», фактически изымая ее из профанного хронотопа и говоря языком живописи, переводя по ту сторону рамы рокайльного портрета: «...прекрасные не вянут» [6, с. 145].

Это логически ведет к открытому преобразованию поэтом любовного объекта в предмет лирического *воображения*. Так, Дмитриев в мадригале «На случай подарка от неизвестной» (1805) выводит такое воображение объекта из его анонимности:

...Кто ж та, которая... / Почтила... в старости счастливого певца?
...Так будь же от меня ей имя: *добрый гений* (курсив — И. И. Дмитриев)
[6, с. 145].

А в «Стихах в альбом Е. С. О[гаревой]» (1810) Дмитриев разворачивает ситуацию зеркально — мысленно помещая себя в пространство сознания (памяти) героини:

Поэту ль своего таланта не любить?..
...Он старится, но все принадлежит прекрасной:
Не в сердце, так в ее альбоме будет жить [6, с. 145].

В слезной элегии Капниста «Горесть разлуки» (1814) такой разворот переходит в воображение поэтом собственной уже посмертной сакрализации подругой, равнодушной к нему при жизни. Пеня Лизе, которой он «забыт», поэт предвидит, что:

Поздно Лизу состраданье / К мило другу приведет...
Лишь надгробно надписанье / Скажет: «Мила друга нет!» [8, с. 247].

В элегическом посвящении «Милой Паше» (1817) лирический герой Капниста объясняет желание «предмета» читать его горестную поэтическую исповедь созвучием их душевного опыта (то есть стремлением к интимному диалогу):

Напрасно, Паша! ты желаешь / Стихи мои читать...
...С тоской я с юных лет спознался... / ...и лишь стенаний
Услышишь эхо ты. / ...Но требуешь, — ах! друг мой милый,
И ты уж, может быть, / Изведала, что в час унылый
Отрадно слезы лить. / ...когда, читая / Печальный стих, вздохнешь, —
О старце... / Сим вздохом вспомянешь [8, с. 256-257].

Такое воображаемое слияние с сознанием другого / другой также пусть опосредованно, но отчетливо восходит к рокайльной живописи, где «метафизика» души предполагала внутреннюю близость и тяготение модели к автору [2, с. 223, 226-227]. Конструирование ее пространства как потустороннего (по сути, «ззеркального») уже предполагало самое моделью отчасти двойником — продолжением зрителя. В конечном итоге вместе с чертами модели размываются эмпирически ощутимые различия двух лиц по обе стороны холста, в том числе и гендерные: женщина предстает женской «анимой» зрителя-мужчины, а контакт / переход зрителя в идеале становился *слиянием* с нею. Почти открытой демонстрацией такого слияния выступает знаменитый рокотовский «Портрет неизвестного в треуголке» (конец 1770-х гг., ГТГ, илл. 12). Мужчина в маскарадном костюме был написан художником поверх изображения женщины, черты которой унаследовал почти целиком. Т. о., в пространство картины перенесена сама модель отношений зрительского «я» со своей «анимой» иного пола, а орудием / каналом переходного контакта оказывается маскарад.

Поэтической иллюстрацией такого межгендерного тождества (потенциально трансформирующегося в тождества автора-мужчины и женщины-модели) может служить посвящение Львова к «К Дорализе» (1796). Символизирующие влюбленных «Два ручейка... / ...В один поток слились... / Вдруг страшная гора... / ...разлучает / ...их счастливый ток...». Но, несмотря на это, один из разлученных постоянно слышит, как — «„за горою... / Перекликается со мною / Другая часть меня“» [11, с. 33].

Как видим, Рокотов фактически воспроизводит в камерно-интимном портрете сам алгоритм живописно-поэтического диалога, заданного державинскими программами и отзывами на портрет Екатерины работы Левицкого. По сути, Рокотов последовательно выступает в роли художника и поэта. Обожествление царственного (прежде всего женского) образа сначала ведет к его сакрализации, а затем — к «интимизации». Наделяя модель потусторонними значениями, Рокотов в конечном счете превращает камерный портрет в интимный, делая героиню сначала «владычицей души» художника, а затем — ее принадлежностью (предметом воспоминания или воображения).

Современная и прямо наследующая Рокотову любовная лирика идет встречным путем. Поэт сакрализует образ интимно близкого человека, стремясь пережить его свершившийся уход либо остановить грядущий уход. Зеркальным вариантом становится изображение собственного удаления (удаленности) и отсюда сакрализации со стороны возлюбленной. В пределе это ведет к восходящему опять-таки к портрету рококо отождествлению себя с предметом поэтической апологии как своим вторым «я».

Программную основу творчества Боровиковского образовал сентиментализм, также во многом мотивированный в России 1780-х гг. дворянскими оппозиционными настроениями. Апология сельской жизни в противовес цивилизации зачастую имела в подтексте добровольное удаление дворянина от столицы в родовое поместье как удостоверение личной и социальной самооценности.

Сентименталистский путь Боровиковского был гораздо более явно, чем роко-товский, обусловлен литературным контекстом эпохи, а именно — его связями в литературной среде. В 1770-х гг. он близко познакомился с Капнистом и выполнял его поручения по росписи интерьера дома в Кременчуге, предназначавшегося для приема императрицы. Прибыв в 1788 г. в Петербург, Боровиковский первое время жил у Львова, в доме которого близко сошелся также с И. И. Хемницером. Боровиковскому оказалась близка общая для поэтов-сентименталистов апология сельской, в том числе поместной жизни, противопоставлявшейся столице и вообще «цивилизации» в силу растущего скепсиса по поводу просветительских идей переустройства общества¹. В то же время природная составляющая портретов Боровиковского неоднозначна. С одной стороны, художник стал фактически первым в России мастером не интерьерного, а пленэрного портрета, представляющего модель и окружающий ее пейзаж единым бытийного целого и напрямую восходящего к английской портретной школе во главе с Т. Гейнсборо [1, с. 163]. С другой стороны, пейзаж, призванный отражать настроение модели, зачастую становился полуусловной эмблематической рамой в рамках устойчивого в творчестве Боровиковского композиционного типа [2, с. 67]. Его черты нагляднее всего будет рассмотреть на примере портрета Е. А. Долгоруковой (1798, ГТГ, илл. 13).

Модель, чуть опирающаяся локтем о столешницу, предстает в пейзаже, зримой основой которого является древесная крона справа от девушки. Вьющиеся неприбранные волосы Долгоруковой практически переходят в нависающую над ними древесную листву. Вместе они образуют трапециевидное обрамление ландшафта: утреннего небосвода с прозрачными облаками, едва угадываемых в перспективе голубых холмов, и розового куста рядом с девушкой, символизирующего ее красоту. С розами тонально перекликается платок на плечах Долгоруковой, чуть прикрывающий простое белоснежное домашнее платье, указывающее на девичью невинность. На минуту прервав письмо, героиня смотрит в сторону от зрителя, в глубину древесной тени и не на что-то конкретное: Долгорукова задумалась над тем, что пишет. От письма ее отвлекла та же природа, которая на него и вдохновила.

Этот композиционный тип повторяется в портретах М. И. Лопухиной (1797), Е. В. Торсуковой (1798), Е. А. Нарышкиной (1799), М. А. Орловой-Денисовой (1801) и др. Риторизм природной «рамки» высвечивает роль картин как «реминисцентной» отсылки к сентименталистской литературе, в том числе английской, пришедшей в Россию вместе с пленэрным портретом. Об этом почти открыто говорят письма или книги в руках героинь.

В свою очередь, поздняя поэзия русского сентиментализма, уже отчасти иронически осмысляя свой арсенал, явилась своего рода экфрасисом в отношении сентименталистского портрета. Таким выглядит, в частности, «Скромное признание в любви» Капниста (1819), шуточный и тем самым риторический

¹ О литературных связях Боровиковского и литературном контексте его творчества см. подробнее [12, с. 8-9, 21].

характер которого удостоверяется его ролевой позицией (признание исходит от девушки). Природа, как в виденном нами портрете Долгоруковой, выступает полем ее рефлексии: «Ах! пойду рассею скуку / По лесочкам, по лугам...», а затем — эхом и вестником ее чувства:

Тайную, сердечну муку / Эхам томным передам.
 ...Повторите / Скромну жалобу мою... / Что по нем душа страдает...
 Эхи! пристально внимайте, / Если милый мой вздохнет,
 Вздох скорей мне передайте! / Сердце лишь ответа ждет [8, с. 267-268].

Вместе с тем портреты Боровиковского отразили и другой фундаментальный смысл поэтического сентиментализма, противопоставляющего природу и цивилизацию не только в пространстве, но и во времени, как, соответственно, золотой и железный век. Первый, утраченный навсегда, проявляется не только в истории, но и в человеческой жизни как ушедшая юность. Одним из наиболее ярких обобщений такой оппозиции явилось послание М. М. Хераскова «К А[лексею] А[ндреевичу] Ржевскому», вышедшее впервые в «Философских одах» (1769). Блаженное сельское эпикурейство юности:

В свирели мы с тобою / Играли иногда...
 Там сельские дриады / Плясали вокруг тебя...
 ...Тебя тогда прельщали / Природы красоты...

— навсегда уступает место мнимым и суетным радостям взрослой (городской) жизни, оставаясь лишь светлым воспоминанием:

...Теперь уже сокрылись / Дриады по лесам,
 Места переменились, / Ты стал не тот и сам...
 ...Вельможи тамо пышны, / Там хитрые друзья,
 Отвсюду лести слышны... / Спокойна ль жизнь твоя?.. [17, с. 92-93].

В пленэрных портретах Боровиковского эти мотивы превращают модель, как и у Рокотова, в предмет авторского воспоминания. Механизмом такого смещения оказывается та же овальная рама, опять-таки отсылающая к мемориальной по умолчанию акварельной миниатюре. Ярче всего это проявляется в портрете «Лизыньки и Дашиньки» (1794, ГТГ, илл. 14). Две дворовые девушки, увиденные Боровиковским во время прогулки в имении Львова в окрестностях Петербурга, подчеркнута сохраняют в названии портрета ласкательно-уменьшительные имена. На полотне они предстают обнявшимися, тем самым образуя неделимый предмет авторского воспоминания наряду с прекрасным вечером на даче друга (о театрализованных увеселениях которого говорят «барские» платья девушек, бывших замечательными плясуньями). Но сама природа, в отличие от мглистого мрака рокотовских портретов, оказывается не полем воспоминания, а его составной частью. Едва обозначенные за спинами обнявшихся девушек купы деревьев делают его суммарным предметом идиллический мир в целом,

который, будучи взят в овальную раму, предстает невозвратным прошлым. Как видим, и в сентиментализме диалог живописи и поэзии протекает по цепочке «иллюстрация — экфрасис», а предмет любовной апологии превращается в предмет лирического воспоминания.

Выводы

Литературно-живописный диалог, как и «приватизация» литературного диалога дворянства и власти, были инициированы самой властью в лице Екатерины. В этом контексте камерный портрет рококо и сентиментализма, во многом выступавших оппозицией столице и двору, также взаимодействовал с литературой по моделям, заданным двором в поэтических программах и отзывах Державина на портрет Екатерины-«законодательницы» работы Левицкого.

Во-первых, в процессе этого диалога поэзия и живопись поочередно выступали, соответственно, иллюстрацией и экфрасисом друг для друга, всякий раз корректируя значение образца и превращая диалог в цепочку смыслов.

Во-вторых, итогом ее развертывания становилась заданная Державиным парадоксальная взаимосвязь обожествления поэтом «царственного» образа и его интимизации. Ф. С. Рокотов наделил пространство модели камерного портрета рококо сакральными значениями, превратив его, с одной стороны, в парадный, а с другой — в интимный, сделав героя предметом авторского воспоминания или воображения. Современная и прямо наследующая художнику поэзия шла встречным путем, сакрализуя образ интимно близкого человека ради примирения с его уходом или сопротивления ему, либо инсценируя собственную сакрализацию со стороны возлюбленной, — что в итоге вело к имеющему рокотовские истоки отождествлению себя с предметом любовной апологии.

Камерный портрет Боровиковского развил поэтический мотив сентиментализма об оставленной вместе с юностью сельской идиллии как хронотопе ушедшего «золотого века», олицетворив его в женском образе и сделав последний предметом интимного воспоминания.

В целом диалог живописи и поэзии последней трети XVIII — начала XIX в. выглядит одним из ключевых направлений самоопределения русской дворянской культуры.



Илл. 1. Д. Г. Левицкий. Екатерина II — Законодательница в храме богини Правосудия (1782, ГРМ)

Fig. 1. Catherine II the Legislatress by D. G. Levitskiy (1782, Russian Museum)



Илл. 2. Д. Г. Левицкий. Екатерина II — Законодательница в храме богини Правосудия (1792, ГРМ)

Fig. 2. Catherine II the Legislatress by D. G. Levitskiy (1792, Russian Museum)



Илл. 3. Ф. С. Рокотов. Портрет графа Г. Г. Орлова в латах (1762-1763)

Fig. 3. Portrait of Count G. G. Orlov in armor by F. S. Rokotov (1762-1763)



Илл. 4. Ф. С. Рокотов. Неизвестная в розовом платье (1770-е, ГТГ)

Fig. 4. Portrait of an unknown lady in a pink dress by F. S. Rokotov (1770s, Tretyakov Gallery)



Илл. 5. Ф. С. Рокотов. Портрет
А. П. Струйской (1772, ГТГ)
Fig. 5. Portrait of A. P. Struyskaya by
F. S. Rokotov (1772, Tretyakov Gallery)



Илл. 6. Ф. С. Рокотов. Портрет
М. Б. Струговщицовой (1770-е, ГРМ)
Fig. 6. Portrait of M. B. Strugovshikova by
F. S. Rokotov (1770s, Russian Museum)



Илл. 7. Ф. С. Рокотов. Портрет графа
А. И. Воронцова (около 1765, ГТГ)
Fig. 7. Portrait of Count A. I. Vorontsov
(circa 1765, Tretyakov Gallery)



Илл. 8. И. Н. Никитин. Портрет дочери
Петра I Анны Петровны (до 1716, ГТГ)
Fig. 8. Portrait of Anna Petrovna,
daughter of Peter I by I. N. Nikitin
(before 1716, Tretyakov Gallery)



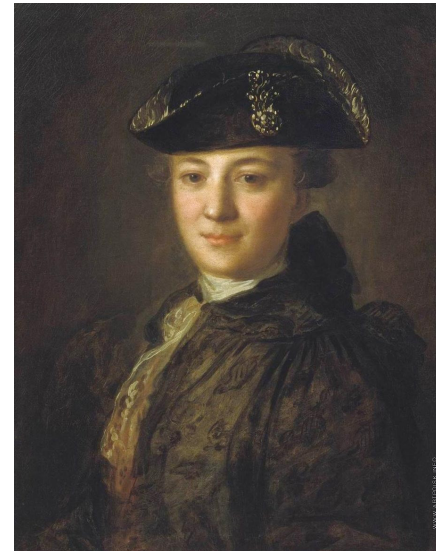
Илл. 9. Д. Г. Левицкий. Портрет Урсулы Мнишек (1782, ГТГ)
Fig. 9. Portrait of Ursula Mnishek by D. G. Levitskiy (1782, Tretyakov Gallery)



Илл. 10. Ф. С. Рокотов. Портрет Екатерины II (1786, Гос. исторический музей)
Fig. 10. Portrait of Catherine II by F. S. Rokotov (1786, State Historical Museum)



Илл. 11. Ф. С. Рокотов. Портрет Е. Н. Орловой (1779, ГТГ)
Fig. 11. Portrait of E. N. Orlova by F. S. Rokotov (1779, Tretyakov Gallery)



Илл. 12. Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестного в треуголке (конец 1770-х, ГТГ)
Fig. 12. Portrait of an unknown man in a cocked hat by F. S. Rokotov (late 1770s, Tretyakov Gallery)



Илл. 13. В. Л. Боровиковский. Портрет
Е. А. Долгоруковой (1798, ГТГ)
Fig. 13. Portrait of E. A. Dolgorukova by
V. L. Borovikovskiy (1798, Tretyakov Gallery)



Илл. 14. В. Л. Боровиковский. Дашинька
и Лизынька (1794, ГТГ)
Fig. 14. Dashinka and Lizynka by
V. L. Borovikovskiy (1794, Tretyakov Gallery)

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII-XIX вв. / Т. В. Алексеева. М., 1975.
2. Вдовин Г. В. Становление «я» в русской культуре XVIII в. и искусство портрета / Г. В. Вдовин. М.: Наш дом — L'Age d'Homme, 1999. 254 с.
3. Голдовский Г. Н. Типологические особенности портретного творчества Д. Г. Левицкого / Г. Н. Голдовский // Д. Г. Левицкий. 1735-1822: сборник научных трудов. Л.: Изд-во Государственного Русского музея, 1987. С. 5-26.
4. Даниэль С. М. Рококо. От Ватто до Фрагонара / С. М. Даниэль. СПб.: Азбука-классика, 2007. 334 с.
5. Державин Г. Р. Сочинения. Новая библиотека поэта / Г. Р. Державин. СПб., 2002. 713 с.
6. Дмитриев И. И. Полное собрание стихотворений / И. И. Дмитриев // Библиотека поэта. Л.: Советский писатель; Ленинградское отделение, 1967. 502 с.
7. Иваницкий А. И. Интимный портрет рококо. К вопросу об онтологической необходимости «большого стиля» / А. И. Иваницкий // XVIII век: Ассамблея искусств (Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века). М.: Пинакотека, 2000. С. 132-142.
8. Капнист В. В. Избранные произведения / В. В. Капнист // Библиотека поэта. Л.: Советский писатель, 1973. 614 с.

9. Кузьминский К. С. Ф. С. Рокотов. Д. Г. Левицкий. Развитие русской портретной живописи XVIII века / К. С. Кузьминский. М.: Искусство, 1939. 188 с.
10. Лапшина Н. П. Федор Степанович Рокотов / Н. П. Лапшина. М.: Искусство, 1959. 246 с.
11. Львов Н. А. Избранные сочинения / Н. А. Львов. Кельн; Веймар; Вена; СПб.: Пушкинский Дом РАН, 1994. 394 с.
12. Михайлова К. Владимир Лукич Боровиковский / К. Михайлова. Л., 1968. 43 с.
13. Молева Н. Тайны золотого века Екатерины II: Царедворцы, масоны, фавориты... / Н. Молева. М.: Олимп — ЭКСМО, 2007. 256 с.
14. Поспелов Г. Г. Русский интимный портрет второй половины XVIII — начала XIX века / Г. Г. Поспелов // Русское искусство XVIII века. М., 1968. С. 237-266.
15. Савинов А. Н. Ф. С. Рокотов / А. Н. Савинов // История русского искусства. Т. VII. М.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 7-39.
16. Сидоров А. А. Русские портретисты XVIII века / А. А. Сидоров. М., 1923. 62 с.
17. Херасков М. М. Избранные произведения / М. М. Херасков // Библиотека поэта. 2-е изд. М.-Л., 1961.

Alexander I. IVANITSKIY¹

UDC 882-75.03

**LYRICAL POETRY AND PORTRAITURE
OF THE CATHERINE EPOCH:
THE LOGIC OF THE COUNTERFLOW**

¹ Dr. Sci. (Philol.), Lead Researcher,
Institute for Advanced Studies in the Humanities,
Russian State University for the Humanities (Moscow)
meisster@mail.ru

Abstract

The Russian poetry and the portraiture of the last third of the 18th century became a common field of the nobleman's personal sovereignization, which predetermined their mutual influence. This dialogue, however, was initiated by Catherine the Great herself. Therefore, the intimate portrait of rococo and sentimentalism that were initially the forms of the noblemen's opposition to the capital and to the Empress interacted with poetry according to the Catherine's model, in particular, in G. Derzhavin's poetic programs and reviews in respect to the portrait of Catherine the Legislatress by D. G. Levitsky.

First of all, poetry and painting acted, respectively, as illustration and ecphrasis to each other. Every time they corrected the meaning of the sample and transformed the dialogue into a chain of meanings. Secondly, the result of the unfolding of this chain was the interconnection of the maximum generalization of the image and its intimization, set by Derzhavin. By giving sacral meanings to the space of the rococo intimate portrait's model, F. S. Rokotov turned it, on the one hand, into a ceremonial one, and on the other, into an intimate one, making the model a subject of the author's recollection or imagination. Contemporary poetry went the other way. Having sacralized the image of the intimate person, the poet pursued to be reconciled with the demise of this person or to resist it.

V. L. Borovikovsky evolved in his intimate portraits the poetic motive of sentimentalism about the rural idyll left with the youth as the chronotope of the lost "golden age". On the

Citation: Ivanitskiy A. I. 2018 "Lyrical Poetry and Portraiture of the Catherine Epoch: The Logic of the Counterflow". Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates, vol. 4, no 4, pp. 160-179.

DOI: 10.21684/2411-197X-2018-4-4-160-179

one hand, he personalized this chronotope in the female image; on the other, he made this image the subject of the intimate remembrance.

Keywords

Noblemen's liberation, nobiliary opposition, rococo, sentimentalism, ode, epistle to a friend, elegy, illustration, ecphrasis, intimate portrait, light and aerial environment, dialogue with a model.

DOI: 10.21684/2411-197X-2018-4-4-160-179

REFERENCES

1. Alekseyeva T. V. 1975. Vladimir Lukich Borovikovskiy i russkaya kul'tura na rubezhe XVIII-XIX vv. [Vladimir Lukich Borovikovsky and the Russian Culture at the Turn of the XVIII-XIX Centuries]. Moscow: Iskusstvo.
2. Vdovin G. V. 1999. Stanovleniye "ya" v russkoy kul'ture XVIII v. i iskusstvo portreta [The Formation of the "I" in the Russian Culture of the 18th Century and Portrait Art]. Moscow: Nash dom — L'Age d'Homme.
3. Goldovskiy G. N. 1987. "Tipologicheskiye osobennosti portretnogo tvorchestva D. G. Levitskogo" [Typological Features of D. G. Levitsky's Portraiture]. In: D. G. Levitskiy. 1735-1822: sbornik nauchnykh trudov, pp. 5-26. Leningrad: Izd-vo Gosudarstvennogo Russkogo Muzeya.
4. Daniel S. M. 2007. Rokoko. Ot Vatto do Fragonara [Rococo. From Watteau to Fragonard]. Saint Petersburg: Azbuka-klassica.
5. Derzhavin G. R. 2002. Sochineniya [Writings]. Novaya biblioteka poeta. Saint Petersburg.
6. Dmitriyev I. I. 1967. Polnoye sobraniye stikhotvoreniy. Biblioteka poeta [Complete Collection of Poems. Poet's Library]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'; Leningradskoye otdeleniye.
7. Ivanitskiy A. I. 2000. "Intimnyy portret rokoko. K voprosu ob ontologicheskoy neobkhodimosti 'bol'shogo stilya'" [Intimate Portrait of Rococo. On the Question of the Ontological Necessity of the "Great Style"]. In: XVIII vek: Assambleya iskusstv (Vzaimodeystviye iskusstv v russkoy kul'ture XVIII veka), pp. 132-142. Moscow: Pinakoteka.
8. Kapnist V. V. 1973. Izbrannyye proizvedeniya [Selected Works]. Biblioteka poeta. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
9. Kuzminskiy K. S. 1939. F. S. Rokotov. D. G. Levitskiy. Razvitiye russkoy portretnoy zhivopisi XVIII veka [F. S. Rokotov. D. G. Levitskiy. The Development of the Russian Portrait Painting of the 18th Century]. Moscow: Iskusstvo.
10. Lapshina N. P. 1959. Fedor Stepanovich Rokotov. Moscow: Iskusstvo.
11. Lvov N. A. 1994. Izbrannyye sochineniya [Selected Works]. Köln, Weimar, Wien: Böhalau Verlag; Saint Petersburg: Pushkinskiy Dom RAN.
12. Michaylova K. 1968. Vladimir Lukich Borovikovskiy. Leningrad.

13. Moleva N. 2007. *Tayny zolotogo veka Ekateriny II: Tsaredvortsy, masonry, favority...* [Secrets of the Golden Age of Catherine the Great: Courtiers, Masons, Favorites...]. Moscow: Olimp — EKSMO.
14. Pospelov G. G. 1968. "Russkiy intimnyy portret vtoroy poloviny XVIII — nachala XIX veka" [Russian Intimate Portrait of the Second Half of the 18th — Beginning of the 19th Century]. In: *Russkoye iskusstvo XVIII veka*. Moscow.
15. Savinov A. N. 1961. "F. S. Rokotov". In: *Istoriya russkogo iskusstva*, vol. 7, pp. 7-39. Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences.
16. Sidorov A. A 1923. *Russkiye portretisty XVIII veka* [Russian Portrait Painters of the 18th Century]. Moscow.
17. Kheraskov M. M. 1961. *Izbrannyye proizvedeniya* [Selected Works]. 2nd edition. Bibliotheka poeta. Moscow, Leningrad.