

Изобразительное искусство

УДК 75

ББК 85.103(2)

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-4-216-231

Абрамкин Иван Александрович

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра теории и истории искусства, факультет истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва
ORCID ID: 0000-0001-7648-2446

ivanabramkin@list.ru

Ключевые слова: портрет, XVIII век, русское искусство, сентиментализм, типология портретного жанра.

Абрамкин Иван Александрович

Метаморфозы портретного жанра в русском искусстве на рубеже XVIII–XIX веков

Статья посвящена исследованию изменений в развитии портретного жанра в русском искусстве на рубеже XVIII–XIX веков. Более распространенным в научной литературе является изучение типологических вариантов портретного изображения в рамках устойчивой системы, сформированной под влиянием классицизма, или рассмотрение новой концепции портрета, воплощенной в творчестве художников эпохи романтизма. В связи с этим переходный этап, связанный с принципиальным пересмотром природы портрета как определенного жанра, лишен пристального внимания исследователей. Кризис идеалов Просвещения в конце XVIII века приводит к переосмыслению взаимоотношений человека с окружающим миром, что непосредственно влияет на искусство портрета, который теперь отличается более выраженной динамикой образа. Данная тенденция имеет особое значение в контексте отечественной традиции портретной живописи XVIII столетия, которая прежде демонстрировала статичный подход к изображению модели и сдержанность портретной характеристики. При этом следует отметить, что подвижность становится не только приемом художественной выразительности в отдельном произведении, но и руководящим принципом для видоизменения портрета на системном уровне. Иными словами, возникает новое понимание основополагающих категорий, свойственных портретному жанру: популярность более компактных форм портретного искусства, соотношение парадных и камерных тенденций, новые взаимоотношения мастера и модели, активное взаимодействие личности и окружающей природы. Большую роль в этих процессах играет и увлечение английской культурой, которая в области портретного искусства отмечена развитием вариантов изображения, объединяющих черты различных жанров. Несмотря на переходный характер эпохи и внешние влияния, русский портрет на рубеже XVIII–XIX веков сохраняет одну из главных национальных особенностей жанра — преобладание полупарадных вариантов изображения.

Для цит.: Абрамкин И.А. Метаморфозы портретного жанра в русском искусстве на рубеже XVIII–XIX веков // Художественная культура. 2021. № 4. С. 216–231. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-216-231>.

For cit.: Abramkin I.A. Metamorphoses of Portrait Genre in Russian Art at the Turn of the 18th-19th Centuries. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 4, pp. 216–231. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-216-231>. (In Russian)

Abramkin Ivan A.

PhD in Art Studies, Senior Lecturer, Department of Theory and History of Art, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities, Russia, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-7648-2446

ivanabramkin@list.ru

Keywords: portrait, 18th century, Russian art, sentimentalism, typology of portrait genre.

Abramkin Ivan A.

Metamorphoses of Portrait Genre in Russian Art at the Turn of the 18th-19th Centuries

The article is dedicated to the research of changes in the development of portrait painting in Russian art at the turn of the 18th-19th centuries. A more common approach in the academic literature is a study of typological variants for the portrait image within the stable system, formed under the influence of classicism, or the review of a new concept in portrait painting, embodied by the artists of Romantic period. In that regard the transitional stage, related to the fundamental revision of portrait's nature as a specific genre, lacks the close attention of researchers. The crisis of Enlightenment's ideals at the end of the 18th century causes a rethinking of the relationship between a person and the outside world. This tendency directly influences the art of portraiture, which is now distinguished by more expressed dynamism of image. This is particularly important to the national tradition of portrait painting in the 18th century, which before showed the static approach for the representation of model and the moderation of portrait characteristic. Meanwhile, the fluidity becomes not only a method of artistic expression in a single work, but also a guiding principle for the modification of portrait painting at the system level. In other words, there is a new understanding of the fundamental categories inherent in the portrait genre: the popularity of more compact forms of portrait art, the ratio of ceremonial and chamber trends, new relationships between the master and the model, the active interaction of the individual and the surrounding nature. The interest in English culture also plays an important role in these processes. Despite the transitional nature of the era and external influences, Russian portrait painting at the turn of the 18th-19th centuries remains one of the main national features of genre — the prevalence of semi-ceremonial variants of image.

Статья посвящается светлой памяти Геннадия Викторовича Вдовина (1961–2021) — блестящего специалиста по русскому портрету XVIII столетия.

Целью статьи является рассмотрение русского портрета в контексте тех метаморфоз в понимании самого жанра, которые характерны для отечественной культуры в конце XVIII — начале XIX века. Актуальность исследования обусловлена недостаточным вниманием ученых к переходной эпохе в развитии жанра: больший интерес вызывает или изучение устойчивых вариантов портретного изображения в искусстве середины века, или осмысление принципиально нового подхода, свойственного портретам эпохи романтизма. Иными словами, значительные изменения жанра в художественной ситуации на рубеже XVIII–XIX веков, характерные для искусства сентиментализма, зачастую оказываются недостаточно исследованными, что затрудняет понимание фундаментального перехода от культуры Просвещения к искусству романтизма. Научная новизна исследования состоит в рассмотрении портрета указанного периода как определенной системы, которая демонстрирует переосмысление парадного и камерного изображения и свободное объединение элементов из разных типов.

Подобный подход позволяет проследить динамику структурных изменений внутри жанра и тем самым приблизиться к более целостному пониманию художественных особенностей отдельных произведений в творчестве различных мастеров. Проблема живописной системы в портретном искусстве русского сентиментализма рассматривалась автором отдельно, что позволило выявить следующие художественные особенности данного направления: «включение композиционных нюансов для убедительного расположения модели; сложность наклонов и поворотов фигуры; большая роль диагональных импульсов и конструктивных мотивов (ствол дерева, колонна) в организации портрета; использование тонального колорита для объединения фона и фигуры с помощью переключки оттенков; внесение дополнительных акцентов в портретную характеристику благодаря разнообразной трактовке живописных аспектов (степень интенсивности колорита, передачи складок одежды и выразительности позы модели)» [1, с. 108].

В конце XVIII столетия возникает кризис просветительских идей, выражающийся в стремлении освободиться от чрезмерной рациональности, свойственной данной системе [4, с. 180]. Культура

Просвещения создала крайне масштабную и законченную художественную парадигму, которая основывалась на систематизации явлений окружающей жизни. В области портрета эта тенденция приводила к строгому следованию разновидностям жанра на протяжении XVIII века: «портрет в рост — всегда парадное изображение, погрудный — всегда камерное» [19, с. 3]. На рубеже веков подобная систематизация по внешним признакам перестала удовлетворять современников и, более того, вызывала ощущение раздробленного мира, которое определило стремление к созданию цельной и осмысленной картины, описывающей его в разных областях человеческой деятельности: в истории, в языкознании и в биологии [18, с. 383].

В сфере искусства ситуация поиска новых оснований приводит к актуализации проблемы взаимоотношений человека с окружающим миром, проявляющейся как в архитектуре, так и в живописи [13, с. 174]. В результате складывается достаточно сложное представление о мире «как о некоторой последовательности реальных фактов, являющихся выражением глубинного движения духа», что «придавало всем событиям двойную осмысленность: семантическую — отношение физических проявлений жизни к их скрытому смыслу — и синтаксическую — отношение их к историческому целому» [12, с. 178]. Создание осмысленной картины мира или представления об отдельной сфере человеческой деятельности на основании некоторого внутреннего принципа, объединяющего разрозненные явления, отразилось и в искусстве портрета, который приобретает отчетливую подвижность образа или эмоционального состояния модели.

Общеизвестно, что динамика и статика являются фундаментальными законами окружающей жизни и воплощаются в искусстве, но преимущественно в архитектуре и скульптуре [8, с. 146], связанных с проблемой гармонизации материи и формы. В области живописи это противопоставление не имеет решающего значения, поэтому, например, в портрете подвижность является одной из важнейших художественных доминант: «на сюжетном полотне динамика распределяется в больших пространствах и как бы размыта, портрет же подносит нам ее в фокусном сосредоточении, что делает его динамизм более скрытым, но потенциально еще более действенным» [11, с. 363]. Тем не менее динамика образа присутствует далеко не во всех эпохах: так, некоторые произведения петровской эпохи обладают

динамичными нюансами, свидетельствующими не о соответствии западноевропейским камерным образцам, а скорее о воздействии традиций барокко, которое было существенным явлением на рубеже XVII–XVIII веков и отличалось стремлением к выражению внутреннего и внешнего движения.

Впоследствии русская портретная традиция демонстрирует утверждение статичного подхода к изображению личности, который был разработан в художественной системе классицизма. В эту эпоху парадный портрет отличался представлением человека в наиболее выигрышном виде, в неподвижном положении, что проявлялось в нарочитом позировании модели и в слабовыраженной связи между портретной характеристикой и трактовкой окружающей среды. Любопытно отметить, что даже в наиболее динамичном варианте парадного изображения — воинском портрете — герой обычно представлен уже после битвы, в лаврах [8, с. 161]. Иными словами, статика образа была отличительной чертой парадного портрета эпохи классицизма.

Камерный портрет в это время представлял собой, как правило, изображение, противопоставленное современному для него парадному портрету, отличавшемуся осознанным вниманием к окружающей среде, которая служила фоном для демонстрации достоинств модели и средством ее возвеличивания. Следовательно, интерес к человеку в камерном портрете выражался в освобождении образа от внешних атрибутов, будь то интерьер кабинета или условное изображение природы, но задача представления модели и привнесения подвижности в ее внутренний мир как таковая не ставилась: «в нем царствует всегда душевное спокойствие» [8, с. 232] (подобное положение дел сохраняется даже в искусстве Ф.С. Рокотова). Таким образом, общая статика образа была характерна как для парадного, так и для камерного портрета эпохи классицизма, а главное отличие заключалось в наличии или отсутствии подробно написанной окружающей среды для модели, интерес к которой тем самым проявляется во внешних (или количественных) аспектах изображения — соотношении фигуры и ее окружения.

Кризис системы Просвещения на рубеже XVIII–XIX веков вследствие неудовлетворенности всеобщим и рациональным подходом к восприятию окружающего мира вызвал поиск новых средств, способных внутренне (то есть качественно) изменить природу портрета и привнести в него жизнь. Одним из таких художественных средств

и стало отражение внутреннего движения. Предпосылкой данного явления стало изменение отношения художника к модели: «расхождение идеального и конкретного, иногда намечавшееся и ранее, получает нередко отчетливое выражение и оказывается катастрофическим для идеала: художник предпочитает трезвую наблюдательность преобразению модели „по идеалу“» [19, с. 108].

Эти особенности мировоззрения обусловили переосмысление самой природы портретного жанра, которое проявлялось не только в новой интерпретации типологически устойчивых вариантов изображения, но и в структурных изменениях внутри самого жанра. При главенствующем положении станкового портрета «в натуру» особое развитие получают двойной и малоформатный портрет, примеры которых были малочисленными в предшествующее время [17, с. 129]. Распространение работ небольшого размера было следствием некоторого параллелизма с областью словесности, которая была отмечена стремлением к камерным формам в поэзии, тогда как распространение двойного портрета — попыткой освоения проблематики группового изображения, которое не было свойственно русской культуре и зачастую воплощалось в виде фамильной галереи [9, с. 127]. Подобная внутренняя подвижность, характерная для портретного жанра в это время, определила и большую творческую свободу художников, которые создают эскизы как самостоятельные произведения, где «каждое надлено самостоятельным художественным решением» [17, с. 267].

В типологическом отношении портрет теперь отличается совмещением особенностей и приемов, ранее относившихся к разным вариантам изображения, что и определяет трудность изучения произведений на рубеже XVIII–XIX веков. Одним из первых на преобразование художественной концепции реагирует полупарадный портрет: если образ воина обретает внешнюю элегантность и внутреннюю взволнованность на природе, лишенной традиционного изображения битвы [17, с. 54], то образ придворного благодаря сочетанию мундиров и орденов с пейзажным фоном построен на противоречии государственного должностования и природной естественности чувства [8, с. 180].

Значительные изменения претерпевает и парадный портрет: так, возникает новый для русской живописи вариант изображения государственного деятеля в иконографии императорского портрета

для подчеркивания исключительного положения модели, что свидетельствует «об известном ослаблении прежней строгости сословной регламентации последнего» [19, с. 32–33]. При этом сам императорский образ получает различные интерпретации, во многом обусловленные противоречивостью личности Павла I: портрет кисти С.С. Щукина (1797, ГТГ) отличается повышенной динамикой и убедительностью, рождающими «ощущение сошедшего с постамента памятника, несущего в себе концентрированную энергию монумента» [8, с. 156], тогда как в полотне В.Л. Боровиковского (1800, ГРМ) «несовпадение модели и „роли“ выливается в конфликт между пышностью окружения и находящимся на грани патологии напряженным состоянием человека, его взвинченностью и неуравновешенностью» [19, с. 30]. Столь широкий диапазон для трактовки образа монарха демонстрирует скепсис по отношению к идее безграничной власти, который объясняет кризис и невыразительность парадного портрета уже в первые годы XIX века. К частным проявлениям этого кризиса относится замена официально-парадных атрибутов на домашние аксессуары [11, с. 367], которые свидетельствуют о популярности полупарадных форм портрета на рубеже веков.

Перечисленные выше черты, касающиеся особенностей произведений и внутрижанровых метаморфоз, связаны как с переосмыслением портрета, так и с переориентацией художественных вкусов от французской культуры к английской. Это увлечение проявляется в усилении культа семейственности и чувствительности, а также в сдержанном акцентировании индивидуальности, и свидетельствует о некотором фрондировании в культурной среде. Тем не менее обращение к Англии в России конца XVIII столетия не только является данью моде, но и демонстрирует понимание некоторой общности, существующей между странами: сходство историко-культурных обстоятельств (проблема столицы и провинции, отдаленное положение от континентальной Европы, поздний переход к культуре Нового времени) [6, с. 196–197] определяет параллелизм художественных явлений (расцвет усадебной культуры, развитие пейзажного парка, увлечение псевдоготикой, большая роль заграничных поездок в системе академического образования).

В области портрета специфика английской школы состоит в развитии вариантов изображения, которые находятся на границах

различных жанров: сцена собеседования, семейный групповой портрет, «портрет-прогулка», а также необычный конный аристократический портрет с представлением модели рядом с лошадью. Среди указанных типов наибольшее распространение в России получает «портрет-прогулка», в котором «мотив пейзажного окружения используется как универсальное средство переключить зрительское восприятие в мир эмоциональный, в область жизни чувства» [19, с. 108–109]. Возможность такого перехода связана с художественной программой садово-парковых ансамблей XVIII века, в которых их создатели стремились к развитию всех чувств: зрения, вкуса, слуха, обоняния и ощущения [10, с. 16]. Если в этом и можно видеть развитие Просвещения, то весьма относительное, так как целью сентиментализма было очищение природы от классицизма и привнесение большей естественности. Природа воспринималась недостижимой, и единственная возможность художника заключалась в обогащении ее человеческим переживанием. Этот постулат нашел отражение в философии Н.М. Карамзина, который в те годы ценил прежде всего субъективность, а само искусство было для него не средством воспитания, как в Просвещении, а самоцелью [5, с. 182].

Пейзажное окружение занимает значительное место в искусстве сентиментализма и представляет собой определенный этап понимания взаимоотношений человека и природы в русской культуре XVIII столетия. Если в правление Елизаветы Петровны природа существует для человека, а в эпоху Екатерины II — вместе с ним, то на рубеже веков личность оказывается в самой природе [14, с. 40]. Постигание смысла природы становится существенной потребностью людей того времени и находит отражение в теории садов, которая служит источником вдохновения и для поэзии, и для музыки [17, с. 147]. Именно столь широкий культурный контекст позволяет объяснить популярность «портрета-прогулки», в котором «органично соединились концепция „свободы“ личности в сельской местности, теория садов в пейзажном стиле и семантика аллегорического понимания парка как „текста“» [15, с. 20].

Пейзаж в живописи сентиментализма является как продолжением, так и переосмыслением предшествующей традиции: так, отсутствие конкретных черт природного окружения восходит к типу воинского портрета, но отказ от эмблематического понимания пейзажа, пред-

полагающего намек на род деятельности модели, отражает важное положение эстетической программы данного направления — уход от общественной жизни. В женском портрете этот аспект обретает наиболее убедительное воплощение: модель обычно представлена в статуарной позе на фоне неба или в уединенном уголке парка и одета в полупрозрачное платье светлых оттенков с яркой шалью [15, с. 439]. Свобода одевания играет здесь важную роль, демонстрируя открытость выражения внутреннего чувства модели на лоне природы, тогда как отсутствие аксессуаров и акцентированная простота усиливают утонченность образа.

Дополнительным средством выразительности, обогащающим трактовку и природы, и одежды, оказываются флоральные мотивы, среди которых наибольшей популярностью пользуется роза, символизирующая кратковременность красоты и придающая образу аристократический оттенок [8, с. 214]. Включение цветка в образ модели актуализирует широкий комплекс ассоциаций и представлений, ведь «цветок напоминает о молодости изображенных, о нежности их рук и поэтической окраске мировосприятия» [17, с. 235]. Несмотря на легкость одевания, воздушный характер тканей и некоторую аллегоричность, допускающие возможность фривольности и откровенности в интерпретации модели, женский образ в портретной живописи русского сентиментализма всегда сохраняет необходимую целомудренность и сдержанность, которые оказываются важнее внешности: своеобразный «запрет на красоту» был типичен для русской культуры и восходит к описанию прелести некрасавицы в «Эмиле» Ж.-Ж. Руссо [7, с. 232].

Сопоставление русского портрета эпохи сентиментализма с европейскими школами (в первую очередь, с английской) позволяет выявить как сходства, так и различия между ними. Безусловно, общим моментом является различие в интерпретации женской и мужской модели. В английской живописи женский образ отличается аристократической утонченностью и «самоощущением свободы внутреннего состояния в уединении пейзажного парка, определяющим и внешнюю раскованность» [19, с. 43], что проявляется в намеренной антиквизации или пасторальности одевания (здесь уместно сказать, что флоральные мотивы также включались в аллегорическую систему, обращенную к античности [16, с. 108]). Русский вариант сочетает

в себе отражение эмоционального состояния, которое проступает сквозь внешнюю замкнутость и сосредоточенность, с обращенностью к зрителю, сохраняющей ситуацию позирования. Отличие мужского образа заключается в более условно-декоративной трактовке пейзажа и в сохранении мундиров и орденов, которые напоминают об общественном служении и тем самым лишают модель естественности поведения, что способствует превращению ситуации уединения на природе в трагическую отрешенность от мира, определяющую неоднозначность портретной характеристики.

К числу различий между отечественной и английской школами исследователи относят черты, демонстрирующие более высокий художественный уровень последней: во-первых, «соединение естественности поведения человека с постоянной ориентацией на зрителя» [19, с. 43–44], а во-вторых — смелое слияние человека и природы в единое живописное и эмоциональное целое, отражающее «повышенную субъективность восприятия художника» [3, с. 163]. Выявление указанных выше черт позволяет исследователям сделать вывод об очевидно парадном характере русского портрета с пейзажным фоном по сравнению с английским вариантом [19, с. 42].

Тем не менее данный вывод не лишен некоторой противоречивости, уже присутствующей в главном труде по типологии русского портрета XVIII века — диссертации Т.В. Яблонской [19]. Так, изображение с пейзажным фоном рассматривается и в главе «Парадный портрет» (в связи с сохранением сословной демонстративности: «ситуация пребывания „на природе“ словно бы слегка вуалирует „социальную роль“ модели, однако „гуляющий“ позирует в парадном облачении, в регалиях, не допуская вольности в манере держаться» [19, с. 40–41]), и в главе «Камерный портрет» (при изучении творчества В.Л. Боровиковского [19, с. 110]). Более того, автор относит начало воздействия идей сентиментализма к 1760–1770-м годам, обусловивших создание концепции интимного портрета, и на этом основании заключает, что «камерный портрет с развитым пейзажным фоном вырастает на почве хотя и не всегда отчетливо заметной, но достаточно длительной сентименталистской традиции» [19, с. 117]. В заключении диссертационного исследования именно возникновение сентименталистской традиции в середине столетия оказывается важным условием для создания хронологически последовательной

и ясной концепции развития портретного жанра «от парадного и полупарадного к камерному и интимному портрету» [19, с. 191–192].

Подобная логика мысли представляется недостаточно обоснованной по нескольким причинам. Во-первых, идеи сентиментализма в указанный период времени возникают в области поэзии. Во-вторых, в области живописи похожие явления связаны с влиянием искусства рококо, которое обладает некоторой преемственностью с сентиментализмом. В-третьих, рассмотрение портретной традиции в России XVIII века позволяет констатировать наибольшую устойчивость полупарадного варианта изображения среди отечественных художников на протяжении всего столетия [2, с. 161], что опровергает четкую линию развития русского портрета от парадного к интимному. Некоторое противоречие в концепции эволюции портретной живописи объясняется трудностью изучения и интерпретации произведений, созданных на рубеже XVIII–XIX веков. основополагающим принципом для выделения различных типов изображения является представление о строгом соответствии формальных свойств произведения его художественному решению, сформулированное в трудах советских авторов [19, с. 2–3]. Четкое следование этому принципу оказывается продуктивным при рассмотрении определенных вариантов портрета, обладающих заданностью программы (парадный или камерный типы), но демонстрирует некоторую противоречивость при изучении произведений, созданных на рубеже XVIII–XIX веков и отличающихся преобладанием полупарадных черт.

Таким образом, определяющим качеством портрета в конце XVIII века является привнесение в образ динамики, что приводит к радикальному пересмотру устойчивой концепции жанра, сформированной в рамках культуры Просвещения. Динамика проявляется не только в большей оживленности модели, но и в серьезном изменении самого жанра как системы: более смелое комбинирование элементов парадного и камерного типов изображения, распространение более компактных разновидностей портретного искусства, более свободное отношение мастера к модели с возможностью отразить противоречивые качества, активное внимание к изображению природы, столь значимой в культуре 1790-х годов. Русский портрет эпохи сентиментализма, с одной стороны, демонстрирует ощутимую общность с английской традицией, а с другой — остается самобытным явлением,

сохраняя национальные особенности жанра: сдержанность портретной характеристики и склонность к полупарадному типу изображения. Изучение произведений, созданных на рубеже XVIII–XIX веков, требует со стороны исследователя серьезных усилий для осмысления портретной концепции, которая зачастую остается неоднозначной из-за свободного объединения элементов, свойственных разным типам изображения. Выявление специфики портретной характеристики зависит не только от понимания типологических разновидностей жанра в переходную эпоху, но и от значительного внимания к формальным и художественным особенностям произведений.

Список литературы:

- 1 Абрамкин И.А. Портретная концепция русского сентиментализма: принципы изображения модели в творчестве ведущих мастеров 1790-х годов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПА. 2020. № 3. Ч. 1. С. 96–112.
- 2 Абрамкин И.А. Роль полупарадного портрета в русском искусстве XVIII века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПА. 2020. № 4. Ч. 1. С. 153–162.
- 3 Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX веков. М.: Искусство, 1975. 421 с.
- 4 Алексеева Т.В. Русский портрет на рубеже XVIII–XIX веков // Проблемы портрета: Материалы научной конференции / ГМИИ им. А.С. Пушкина, Институт истории искусств Мин-ва культуры СССР. М.: Советский художник, 1973. С. 179–198.
- 5 Валицкая А.П. Русская эстетика XVIII века. М.: Искусство, 1983. 240 с.
- 6 Евангулова О.С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. М.: Памятники исторической мысли, 2007. 285 с.
- 7 Иванов М.В. Судьба русского сентиментализма. СПб.: Эйдос, 1996. 320 с.
- 8 Карев А.А. Классицизм в русской живописи. М.: Белый город, 2003. 319 с.
- 9 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: Сборник статей / Ред.-сост. И.В. Рязанцев. Вып. 11. М.: НИИ теории и истории изобразительного искусства, 2008. С. 125–137.
- 10 Лихачев Д.С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л.: Наука, 1982. 343 с.
- 11 Лотман Ю.М. Портрет // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 349–375.
- 12 Лотман Ю.М. Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры IX–XIX веков // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 154–179.
- 13 Медведкова О.А. Предромантические тенденции в русском искусстве рубежа XVIII–XIX веков. Михайловский замок // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века: Сборник статей / Отв. ред. Г.Г. Поспелов. М.: Изобразит. искусство, 1994. С. 166–174.
- 14 Сидоров А.А. Русские портретисты XVIII века. М.–Пг.: Государственное изд-во, 1923. 41 с.
- 15 Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России: Стиль империи или империя как стиль. М.: Жираф, 2001. 511 с.
- 16 Турчин В.С. Цветы – знаки любомудрия и чувств // XVIII век: Ассамблея искусств: Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII в. / [Редкол. Н.А. Евсина и др.]. М.: Пинакотека, 2000. С. 102–110.
- 17 Турчин В.С. Эпоха романтизма в России: К истории русского искусства первой трети XIX века. М.: Искусство, 1981. 550 с.
- 18 Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977. 488 с.
- 19 Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики: Дисс. ... канд. иск. М., 1978. 205 с.

References:

- 1 Abramkin I.A. Portretnaya koncepciya russkogo sentimentalizma: principy izobrazheniya modeli v tvorchestve vedushchih masterov 1790-h godov [Portrait Conception of Russian Sentimentalism: Principles of Model's Representation in the Art of Leading Painters in the 1790s]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda: Vestnik MGHPA*, 2020, no. 3, part 1, pp. 96–112. (In Russian)
- 2 Abramkin I.A. Rol' poluparadnogo portreta v russkom iskusstve XVIII veka [Role of a Semi-ceremonial Portrait in Russian art of the 18th Century]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda: Vestnik MGHPA*, 2020, no. 4, part 1, pp. 153–162. (In Russian)
- 3 Alekseeva T.V. Vladimir Lukich Borovikovskij i russkaya kul'tura na rubezhe XVIII–XIX vekov [Vladimir Lukich Borovikovskij and the Russian Culture at the Turn of the 18th–19th Centuries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 421 p. (In Russian)
- 4 Alekseeva T.V. Russkij portret na rubezhe XVIII–XIX vekov [Russian Portrait at the Turn of the 18th–19th Centuries]. *Problemy portreta: Materialy nauchnoj konferencii* [Problems of Portrait: Materials of the Scientific Conference], GMI named by A.S. Pushkin, Institute of Art History of Ministry of Culture. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1973, pp. 179–198. (In Russian)
- 5 Valickaya A.P. *Russkaia estetika XVIII veka* [Russian Aesthetics of the 18th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. 240 p. (In Russian)
- 6 Evangulova O.S. *Russkoe hudozhestvennoe soznanie XVIII veka i iskusstvo zapadnoevropejskih shkol* [Russian Artistic Mentality of the 18th Century and Art of West-European Schools]. Moscow, Pamyatniki istoricheskoi mysli Publ., 2007, 285 p. (In Russian)
- 7 Ivanov M.V. *Sud'ba russkogo sentimentalizma* [Destiny of Russian Sentimentalism]. St. Petersburg, Ejdos Publ., 1996, 320 p. (In Russian)
- 8 Karev A.A. *Klassicizm v russkoj zhivopisi* [Classicism in Russian Painting]. Moscow, Belyj gorod Publ., 2003, 319 p. (In Russian)
- 9 Karev A.A. O vzaimodejstvii slova i izobrazheniya v kul'turnom prostranstve kruzhka Derzhavina-L'vova. N.A. L'vov i V.L. Borovikovskij [On the Interaction of Word and Image in Cultural space of Derzhavin-L'vov's Circle. N.A. L'vov and V.L. Borovikovskij]. *Russkoe iskusstvo Novogo vremeni: Issledovaniya i materialy: Sbornik statej* [Russian Art of the New Time: Researches and Materials: Collection of Articles], ed. I.V. Rjazancev, vol. 11. Moscow, NII teorii i istorii izobrazitel'nogo iskusstva Publ., 2008, pp. 125–137. (In Russian)
- 10 Lihachev D.S. *Poeziya sadov: K semantike sadovo-parkovyh stilej* [Poetry of Gardens: On Semantics of Landscape Gardening Styles]. Leningrad, Nauka Publ., 1982. 343 p. (In Russian)
- 11 Lotman Yu.M. Portret [Portrait]. Lotman Yu.M. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles about the Semiotics of Culture and Art]. St. Petersburg, Akademicheskij proekt Publ., 2002, pp. 349–375. (In Russian)
- 12 Lotman Yu.M. Problema znaka i znakovoj sistemy i tipologiya russkoj kul'tury IX–XIX vekov [A Problem of Sign and Symbolic System and a Typology of Russian Culture in the 9th–19th Centuries]. Lotman Yu.M. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles about the Semiotics of Culture and Art]. St. Petersburg, Akademicheskij proekt Publ., 2002, pp. 154–179. (In Russian)
- 13 Medvedkova O.A. Predromanticheskie tendencii v russkom iskusstve rubezha XVIII–XIX vekov. Mihajlovskij zamok [Pre-romantic Tendencies in Russian Art at the Turn of the 18th–19th Centuries. The Mikhailovsky Castle]. *Russkij klassicizm vtoroj poloviny XVIII – nachala XIX veka: Sbornik*

- state] [Russian Classicism of the second half of the 18th – beginning of the 19th Century], ed. G.G. Pospelov. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1994, pp. 166–174. (In Russian)
- 14 Sidorov A.A. *Russkie portretisty XVIII veka* [Russian Portrait Painters of the 18th Century]. Moscow – Petrograd, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1923. 41 p. (In Russian)
 - 15 Turchin V.S. *Aleksandr I i neoklassitsizm v Rossii: Stil' imperii ili imperiya kak stil'* [Alexander I and Neoclassicism in Russia: Empire Style or Empire as a Style]. Moscow, Zhiraf Publ., 2001. 511 p. (In Russian)
 - 16 Turchin V.S. *Cvety – znaki lyubomudriya i chuvstv* [Flowers – Signs of Love of Wisdom and Senses]. *XVIII vek: Assambleya iskusstv: Vzaimodejstvie iskusstv v russkoj kul'ture XVIII v.* [18th Century: Assembly of Arts: Cooperation of Arts in Russian Culture of 18th Cent.], eds. N.A. Evsina and others. Moscow, Pinakoteka Publ., 2000, pp. 102–110. (In Russian)
 - 17 Turchin V.S. *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 the 19th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981. 550 p. (In Russian)
 - 18 Foucault M. *Slova i veshchi. Arkheologija gumanitarhyh nauk* [The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences]. Moscow, Progress Publ., 1977. 488 p. (In Russian)
 - 19 Yablonskaya T.V. *Klassifikaciya portretnogo zhanra v Rossii XVIII veka: k probleme nacional'noj specifiky* [Classification of the Portrait Genre in Russia in the 18th Century: on the Problem of National Specificity]: Diss. ... Candidate of Arts. Moscow, 1978. 205 p. (In Russian)