Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Уральский федеральный университет им. первого
Президента России Б.Н. Ельцина»
(ФГАОУ ВО «УрФУ»)

На правах рукописи

Стихина Мария Игоревна

Ф.С. РОКОТОВ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВОЗНАНИИ XIX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: ЭВОЛЮЦИЯ ПОДХОДОВ

Специальность: 5.10.3 – Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, доцент,
Голынец Галина Владимировна

Москва – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ……4
ГЛАВА 1. БИОГРАФИЯ Ф.С. РОКОТОВА: ИСТОЧНИКИ И ДИАПАЗОН ИНТЕРПРЕТАЦИЙ……24
1.1. Ключевые вопросы биографии художника в отечественной историографии……...24
1.2. Нарративные источники о Ф.С. Рокотове: эволюция прочтений..... 32
ГЛАВА 2. ЭТАПЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА Ф.С. РОКОТОВА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВОЗНАНИИ.....40
2.1. Накопление фактов и первые опыты документирования (XIX в.) 40
2.2. Эстетическая оценка наследия мастера (1900–1910-е гг.).....60
2.3. Выработка критериев атрибуции и систематизация произведений Ф.С. Рокотова (1920–1980-е гг.).....75
2.3.1. 1920-е гг. 75
2.3.2. 1930-е – первая половина 1950-х гг. 93
2.3.3. Вторая половина 1950-х – 1980-е гг. 103
2.4. Переосмысление устоявшихся концепций (1990-е – нач. 2020-х гг.)…...….121
ГЛАВА 3. ЭВОЛЮЦИЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ ПОДХОДОВ К НАСЛЕДИЮ Ф.С. РОКОТОВА.....139
3.1. Знаточество как основа атрибуционной практики: достижения и границы метода.....139
3.2. Историко-культурный подход в монографическом изучении творчества Ф.С. Рокотова….....151
3.3. Технико-технологическая экспертиза в атрибуции произведений Ф.С. Рокотова.....165
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 190
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ ……..197
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ 198

Источники.....198
Литература.....208
ПРИЛОЖЕНИЕ.....230

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

В последние десятилетия в искусствознании усиливается интерес к критическому анализу историографии. Исследователи все чаще переходят от накопления эмпирического материала к рефлексии о том, как он был получен и осмыслен[1]. В этом контексте история изучения творчества отдельного мастера приобретает значение модельного случая, позволяющего увидеть, как из пробелов в данных возникают исследовательские нарративы.

Одним из показательных примеров в истории отечественного искусствознания является традиция изучения творчества Федора Степановича Рокотова, работавшего во второй половине XVIII в. В настоящее время он признан одним из основоположников национальной портретной школы, а его произведения хранятся в крупнейших художественных музеях. Наследие Рокотова на протяжении более чем столетия привлекало ведущих отечественных историков искусства: от А.Н. Бенуа, Н.Н. Врангеля и И.Э. Грабаря до А.А. Карева, Л.А. Маркиной и Н.Г. Пресновой. Однако, несмотря на разнообразие исследовательских подходов и объем накопленных знаний, единая картина творчества художника до сих пор не сложилась: границы его наследия остаются предметом дискуссий.

Почти полное отсутствие авторских подписей (за небольшим исключением)[2], скудость документальных свидетельств и биографических

---

[1] См.: Саблин И.Д. Историографические и методологические проблемы изучения архитектуры классицизма: на примере творчества А.Д. Захарова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09. СПб., 1999. 41 с.; Абрамкин И.А. Современные исследования портрета XVIII столетия в контексте историографии русской культуры Нового времени // Культура и искусство. 2018. №7. С. 71–78; Голубева И.В. Проблема изучения творчества Пьетро Каваллини в истории искусства. Историография, методология и историко-художественный предмет исследования: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 5.10.1. СПб., 2024. 22 с.

[2] На сегодняшний день известно десять автографов художника, из них семь сохранилось на портретах. См.: Ломизе И.Е. Федор Рокотов. О подписях и мастерской художника // Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. / авт.-сост. Н.Г. Преснова, И.Е. Ломизе. М., 2023. С. 34.

данных, неопределенность степени участия Ф.С. Рокотова в работах мастерской делают его наследие особо сложным объектом атрибуции и интерпретации. Дефицит документов на ранних этапах изучения восполнялся предположениями, которые закреплялись в биографических очерках, в каталогах выставок и справочных изданиях XIX в. и со временем начинали восприниматься как факты. В эссеистике Серебряного века образ художника был романтизирован, в советский период за ним закрепилась репутация «загадочного гения». Поэтому актуальной задачей представляется не только уточнение атрибуций, но и историографический разбор этих устойчивых представлений, выявление их историко-культурных корней и того, как они закреплялись в искусствоведческом дискурсе.

Последние два десятилетия отмечены обновлением исследовательской базы «рокотоведения»[3]. Выставочные проекты «Федор Рокотов: лица екатерининской эпохи» (ГТГ, 2016) и «Ф.С. Рокотов. Собрание Исторического музея» (ГИМ, 2020), издание первого научного каталога произведений (2023), а также многолетние технологические исследования и реставрация полотен – все это изменило представление о корпусе работ мастера[4]. За этим обновлением стоит методологический сдвиг: переход от знаточеской атрибуции к технико-технологической экспертизе. Однако эти изменения до сих пор не получили осмысления: неясно, как новые данные соотносятся с прежними концепциями, какие методологические сдвиги за ними стоят и какие проблемы они, в свою очередь, обостряют.

При этом остается проблематичным само понятие «рокотовский портрет»: большое количество произведений «круга Рокотова», «мастерской Рокотова», а также работ с предполагаемым авторством[5] размывают границы этого понятия.

---

[3] В диссертации термин «рокотоведение» используется для обозначения совокупности исследований, посвященных творчеству Ф.С. Рокотова. Он образован по аналогии с терминами, принятыми в литературоведении, – такими как «пушкиноведение», «шекспироведение», – и вводится для эвристического удобства.

[4] В ходе подготовки выставки в ГТГ (2016) авторство Рокотова было отклонено в пяти произведениях, в ходе подготовки выставки ГИМ (2020) число атрибутированных работ мастера увеличилось с девяти до 18. Каталог 2023 г. зафиксировал эти изменения, предложив уточненную градацию авторства.

[5] См.: Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. / авт.-сост. Н.Г. Преснова, И.Е. Ломизе. М., 2023. С. 198–213.

Именно в атрибуции отчетливо проявляются противоречия и сдвиги в историографии.

Таким образом, актуальность обращения к историографии Рокотова определяется разрывом между обновлением эмпирической базы и методов, с одной стороны, и устойчивыми, порой противоречивыми нарративами о художнике – с другой. Диссертация призвана восполнить этот пробел, предложив целостную картину эволюции «рокотоведения» и его современного состояния. Историографическая рефлексия в этом случае позволяет увидеть, как в конкретной исследовательской практике отразились более широкие методологические сдвиги в изучении русского искусства XVIII в., и показать как научные и вненаучные факторы влияли на формирование искусствоведческого дискурса.

Степень разработанности темы

Существующую научную литературу, связанную с темой диссертации, можно разделить на три группы и представить в порядке приближения к предмету исследования: от историографического контекста к работам, непосредственно посвященным Ф.С. Рокотову. Отдельно, вне этой логики, характеризуются труды по истории и методологии искусствознания, которые образуют четвертую группу.

Первую группу составляют работы, в которых объектом рефлексии выступает история изучения русского искусства XVIII в. в целом. В отечественном искусствознании эта область разработана еще недостаточно, хотя есть труды, которые можно считать опорными. Прежде всего, это исследования Т.В. Ильиной (1978, 1982, 2012)[6], а также учебник по русскому искусству XVIII в., написанный ею в соавторстве с Е.Ю. Станюкович-Денисовой (2016)[7]. В этих трудах прослеживается история изучения русского искусства XVIII в.: от первых

[6] См.: Ильина Т.В. К вопросу об историографии русского искусства XVIII в. // Вопросы историографии и источниковедения отечественной и всеобщей истории. Л., 1978. С. 93–101; Ее же. Основные этапы изучения творчества Андрея Матвеева // Проблемы искусствознания и художественной критики. Вып. 2. Л., 1982. С. 109–130; Ее же. Национальное своеобразие русского искусства XVIII века и его место среди европейских школ. СПб., 2012. 100 с.

[7] Ильина Т.В., Станюкович-Денисова Е.Ю. Русское искусство XVIII века: учебник для бакалавриата и магистратуры. М., 2015. 611 с.

опытов немецкого ученого Якоба Штелина до современных научных подходов (Д.В. Сарабьянов, И.В. Рязанцев, О.С. Евангулова, А.А. Карев). Наиболее полным историографическим исследованием является кандидатская диссертация С.В. Бенуа-Рогальского (1993)[8] (научный руководитель – Т.В. Ильина). В ней предложена периодизация, основанная на смене исследовательских парадигм и степени воздействия на развитие отечественного искусствознания внешних факторов (идеологических и культурно-исторических). Эти работы имеют предметом историографического анализа искусство XVIII в. как целостность. Их задача – проследить общие тенденции, а не внутреннюю логику формирования дисциплинарного поля вокруг конкретных мастеров. Для настоящего исследования принципиально то, что эти обобщающие схемы не позволяют ответить на вопрос, как именно магистральные процессы преломлялись в изучении творчества Ф.С. Рокотова: какие атрибуционные дискуссии возникали вокруг его произведений, какие интерпретации доминировали и почему.

И.А. Абрамкин (2018) предложил историографическую модель изучения портрета XVIII в., основанную на смене проблемных полей[9]. На рубеже XIX–XX вв. центральной была проблема влияния западноевропейского искусства на русское. Автор отмечает, что советский период тема влияния переформулируется в вопрос о специфике русской культуры, которую искали в «народности» и «реализме». Во второй половине XX в. культура воспринимается как самодостаточный механизм, который сам определяет, что для него значит «влияние». По наблюдению Абрамкина, с 1980-х гг. в истории философии, а затем и в искусствознании формируется антропологический подход: портрет рассматривается как средство понимания представлений о личности и культуре XVIII в.

---

[8] Бенуа-Рогальский С.В. Русское искусство XVIII века в отечественном искусствознании: по избранным произведениям русских искусствоведов XIX–XX веков: дис. ... канд. искусствоведения : 07.00.12. СПб., 1993. 215 с.

[9] Абрамкин И.А. Современные исследования портрета XVIII столетия в контексте историографии русской культуры Нового времени // Культура и искусство. 2018. №7. С. 71–78.

А.А. Карев (2021) проследил, как общественная ситуация влияет на изучение вопроса о национальной специфике русского искусства XVIII в.: от дискуссий западников и славянофилов до идеологизированных схем 1930-х[10]. Эти публикации показывают смену исследовательских оптик и фиксируют связь этих изменений с внутренними и внешними факторами. Статья А.А. Карева, как и работа И.А. Абрамкина, не ставит задачу историографии конкретного мастера.

И.А. Абрамкин в статье «Интимный портрет: судьба термина в историографии русского искусства XVIII века» (2024) провел детальный анализ эволюции одного из ключевых понятий в изучении портретного жанра, выявляя неоднозначность его трактовок в советской и постсоветской науке. На основе пересмотра концепций Г.Г. Поспелова (1968) и Т.В. Яблонской (1978) автор предложил собственную типологию интимного портрета, относя период его расцвета к рубежу XVIII–XIX вв.[11]. Это исследование представляет интерес, поскольку именно рокотовские портреты традиционно служили примером для разговора об интимном изображении.

Вторую группу образуют фундаментальные монографические исследования, где объектом рефлексии является творчество отдельного мастера XVIII в. Общим для них будет использование историографического обзора для пересмотра прежних концепций и обоснования собственных. Этот прием хорошо виден в работах советского периода: А.Л. Кагановича о А.П. Лосенко (1963)[12], Н.М. Гершензон-Чегодаевой о Д.Г. Левицком (1964)[13], Т.В. Алексеевой о В.Л. Боровиковском (1975)[14], Т.В. Ильиной об И.Я. Вишнякове (1979)[15] и Андрее Матвееве (1984)[16]. Из современных исследований следует назвать монографию Л.А. Маркиной о Г.Х. Гроте (1999)[17], книгу К. Малиновского о Е.П. Чемесове

[10] Карев А.А. Вопросы национальной специфики русского искусства XVIII столетия в изданиях первой половины XX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. 2021. №11. С. 700–709.
[11] Абрамкин И.А. Интимный портрет: судьба термина в историографии русского искусства XVIII века // Культура и искусство. 2024. № 1–2. С. 60–70.
[12] Каганович А.Л. Антон Лосенко и русская культура середины XVIII столетия. М., 1963. 320 с.
[13] Гершензон-Чегодаева Н.М. Дмитрий Григорьевич Левицкий. М., 1964. 458 с.
[14] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX вв. М., 1975. 311 с.
[15] Ильина Т.В. Иван Яковлевич Вишняков. Жизнь и творчество. М., 1979. 206 с.
[16] Ильина Т.В., Римская-Корсакова С.В. Андрей Матвеев. М., 1984. 319 с.
[17] Маркина Л.А. Портретист Г. Х. Гроот и немецкие живописцы в России середины XVIII века. М., 1999. 296 с.

(2006)[18], а также вступительную статью С.В. Моисеевой к каталогу произведений И.Я. Вишнякова (2024)[19]. Названные труды ценны как фактологическая база. Однако в них, в отличие от нашей работы, вопрос о закономерностях самой смены научных парадигм не рассматривается.

Третью группу составляют историографические обзоры, предметом которых является непосредственно изучение творчества Ф.С. Рокотова. Первую систематизацию исследований о художнике предприняла Н.П. Лапшина (1959), отметив, что серьезное изучение «начинается только в 1900-х годах в связи с портретными выставками 1902 и 1905 годов»[20]. Однако оценки, данные ею трудам А.Н. Бенуа и Н.Н. Врангеля[21], отражают характерную для того времени критику дореволюционного наследия, что само по себе является важным для понимания специфики советского этапа историографии.

И.Г. Романычева (2008) расширила хронологические рамки обзора, включив в него наиболее значимые публикации о мастере, вышедшие после монографии Н.П. Лапшиной. Автор сосредоточивается на эволюции вопросов атрибуции, дискуссиях о стиле и реконструкции творческих контактов художника. Вместе с тем в обзоре есть хронологический сбой – возвращение к 1960-м после упоминания трудов 1990-х гг., что нарушает логику изложения.

Новейшим звеном является вступительная статья Н.Г. Пресновой к каталогу произведений художника (2023)[22], где обобщены достижения предшественников, а также охарактеризованы публикации последних двух десятилетий, в том числе сборник научной конференции, посвященной актуальным проблемам изучения

[18] Малиновский К. Евграф Петрович Чемесов. СПб., 2006. 139 с.
[19] Моисеева С. «…живописный мастер и народный советник Иван Вишняков…» // Живописных дел мастер. К 325-летию Ивана Яковлевича Вишнякова : кат. произв. / авт. ст. С. Моисеева, науч. ред. Г. Голдовский. СПб., 2024. С. 5–44.
[20] Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 8.
[21] Там же.
[22] Преснова Н.Г. Тайна Н. Г. «Тайна всегда красива» // Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. / авт.-сост. Н.Г. Преснова, И.Е. Ломизе. М., 2023. С. 10–11.

творчества Ф.С. Рокотова (2016)[23] и издание к выставке произведений мастера в ГИМ (2020)[24].

Несмотря на широту охвата материала, данные обзоры носят скорее хроникальный, а не проблемно-аналитический характер. В них не ставится задача соотнести смену методологических установок с идеологическим контекстом эпохи и выявить специфику «рокотоведения» как самостоятельного исследовательского поля.

В *четвертую группу* входят труды по истории искусствознания. В отечественной науке опыт систематического изложения истории искусствознания от Античности до начала XX в. представлен в коллективном издании «История европейского искусствознания», выходившим под редакцией Б.Р. Виппера и Т.Н. Ливановой (1963–1969)[25]. Это издание значимо не только как фактологический материал, но и как историографический документ эпохи. Картина развития дисциплины позволяет увидеть, как советская традиция формировала собственный канон осмысления европейских методологических импульсов, воспринятых затем в изучении русского искусства XVIII в.

Аналогичную функцию выполняет учебное пособие В.Г. Арсланова в пяти томах под общим названием «Теория и история искусствознания» (2015)[26]. Для настоящей работы труд Арсланова важен и как систематизация концепций формальной школы и иконологии, и как пример современного историографического анализа, выстроенного с определенной методологической позиции.

---

[23] Федор Степанович Рокотов: актуальные проблемы изучения творчества; От Павла Третьякова до Леонида Талочкина: коллекционеры-дарители XX века: материалы научных конференций / Гос. Третьяковская галерея; науч. ред.: Л.И. Иовлева, Т.В. Юденкова и др. М., 2017. 307 с.

[24] Ф.С. Рокотов. Собрание Исторического музея. Исследования и реставрация / Исторический музей (ГИМ). М., 2020. 165 с.

[25] История европейского искусствознания. Первая половина XIX века. М., 1965. 326 с.; История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века – начало XX века. 1871–1917. Кн. 2 / отв. ред. Б.Р. Виппер и Т.Н. Ливанова. М., 1969. 292 с.

[26] Арсланов В.Г. Теория и история искусствознания: в 5 т. Т. 3: XX век. Формальная школа : учеб. пособие для вузов. М., 2015; Он же. Теория и история искусствознания: в 5 т. Т. 4: XX век. Духовно-исторический метод. Социология искусства. Иконология : учеб. пособие для вузов. М., 2015.

Важным ориентиром для понимания эволюции исследовательских подходов в «рокотоведении» служат обобщающие работы по истории искусствоведческих методов. С.В. Кривонденченков (2016) проследил основные тенденции развития отечественного искусствознания XX в.: от знаточества через формально-стилистический и социологический анализ к системному подходу[27]. Особое внимание он уделил институциональным факторам (созданию РАНИОН, ГАХН) и методологическим дискуссиям 1970–1990-х гг., в которых утверждалась необходимость «цельности знания» (Д.В. Сарабьянов) и преодоления кризиса ценностных ориентаций. Эта макроисторическая картина позволяет глубже понять, как общие процессы в искусствознании преломлялись в изучении Рокотова: от интуитивного знаточества Н.Н. Врангеля до технико-технологических исследований И.Е. Ломизе и С.В. Римской-Корсаковой.

Таким образом, анализ существующей литературы показывает, что специальное исследование, которое рассматривает «рокотоведение» как самостоятельный предмет анализа – с его этапами, методами, сменой парадигм, до сих пор не проводилось.

Объект исследования – корпус искусствоведческих текстов, посвященных творчеству Ф.С. Рокотова.

Предмет исследования – методы изучения, атрибуции и интерпретации художественного наследия Ф.С. Рокотова, зафиксированные в корпусе искусствоведческих текстов XIX – начала XXI в.

Цель исследования – выявить и охарактеризовать изменение подходов к изучению, атрибуции и интерпретации наследия Ф.С. Рокотова в отечественном искусствознании XIX – начала XXI в.

Для достижения цели необходимо решить следующие **задачи:**

– выявить диапазон интерпретаций документов и свидетельств современников (деловая и личная переписка, поэтические послания, мемуары),

[27] Кривонденченков С.В. Основные тенденции развития искусствоведческих методов исследования отечественного изобразительного искусства в XX в. // Вестн. СПбГУКИ. 2016. № 4 (29). С. 140–143.

используемых в научных трудах о Ф.С. Рокотове и реконструировать логику их прочтения;

– проследить эволюцию «рокотоведения» в историко-культурном и научном контексте, выявив корреляцию исследовательских стратегий со сменой идеологических установок, а также институциональных условий;

– систематизировать методы атрибуции и интерпретации наследия Ф.С. Рокотова, охарактеризовав их познавательные возможности и границы.

Хронологические границы исследования охватывают период с XIX по начало XXI в., что обусловлено историей изучения творчества и наследия Ф.С. Рокотова в отечественной искусствоведческой науке.

Источниковая база диссертации сформирована с учетом ее цели – выявления подходов к изучению творчества Ф.С. Рокотова в историографии мастера. Привлеченные материалы можно разделить на три основные группы.

Первая группа включает научные труды, составляющие непосредственный предмет историографического анализа:

– обобщающие труды по истории русского искусства XVIII в., содержащие оценки творчества Рокотова (Г. Реймерс, А.Н. Оленин, П.П. Свиньин, П.Н. Петров, Д.А. Ровинский, А.И. Сомов, А.Н. Бенуа, И.Э. Грабарь, А.М. Эфрос, Н.Н. Коваленская, Г.В. Жидков, Т.В. Ильина, О.С. Евангулова);

– специальные исследования о творчестве Ф.С. Рокотова: монографии, статьи, очерки, охватывающие период с 1910-х по 2020-е гг. (Н.Н. Врангель, И.Э. Грабарь, Ю.П. Анисимов, А.В. Лебедев, Н.П. Лапшина, А. Н. Савинов, И.Г. Романычева, Л.А. Маркина, А.А. Карев, Н.Г. Преснова, И.Е. Ломизе, Л.Ю. Руднева, С.С. Степанова и др.);

– каталоги историко-художественных выставок русского портрета (1870, 1902, 1905, 1906, 1908); каталоги выставок произведений Ф.С. Рокотова, фиксирующие состояние исследований на разных этапах (1923, 1925, 1960, 2016, 2020);

– научный каталог произведений мастера, подготовленный Н.Г. Пресновой

и И.Е. Ломизе (2023).

Вторая группа объединяет источники, необходимые для реконструкции историко-культурного контекста творчества Ф.С. Рокотова:

– опубликованные документальные источники XVIII – начала XIX в.: архивные материалы Академии художеств (труд П.Н. Петрова «Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования», 1864), деловая переписка, фиксирующая заказы и статус художника (статья Т.В. Алексеевой «Новое о Рокотове», 1968);

– опубликованные свидетельства современников мастера: частная переписка (М.В. Ломоносов, Б.В. Умский, В.А. Мерзлюкин) мемуары (И.М. Долгоруков), поэтические послания (Н.Е. Струйский), а также «Записки об изящных искусствах в России» Якоба Штелина;

– неопубликованные архивные источники, связанные с деятельностью исследователей творчества Ф.С. Рокотова: фонд А.В. Лебедева в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ. Ф. 26. Ед. хр. 1; Ед. хр. 202); фонд Ю.П. Анисимова в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ. Ф. 1013. Оп. 1. Ед. хр. 13; Ф. 2005. Оп. 1. Ед. хр. 57).

Третью группу составляют работы, обеспечивающие теоретико-методологическую базу и общенаучный контекст анализа:

– труды по истории и методологии отечественного искусствознания (Б.Р. Виппер, А.Г. Верещагина, С.В. Кривонденченков, А.В. Морозова), позволяющие выявить общие тенденции развития дисциплины.

– исследования по историографии русского искусства XVIII в. (Т. В. Ильина, С.В. Бенуа-Рогальский, А.А. Карев, И.А. Абрамкин), предоставляющие модели анализа, применимые к Ф.С. Рокотову.

– специальные исследования по технике и технологии живописи, экспертизе и атрибуции (А.А. Рыбников, И.Е. Ломизе, С.В. Римская-Корсакова, Е.Ю. Иванова и др.).

– справочные и энциклопедические издания: «Энциклопедический словарь» Брокгауза и Ефрона (1899), БСЭ (1975), отражающие устоявшиеся на момент публикации представления о художнике.

В *четвертой группе* – визуальные источники – произведения кисти Ф.С. Рокотова и его современников из собраний художественных музеев Москвы, Санкт-Петербурга, пригородов, региональных центров, а также в частных коллекциях в России и за рубежом, как материальный объект дискуссий, исследуемых в диссертации.

Методологически значимым для нашего исследования является разведение двух уровней источников[28]. В соответствии с подходом, разработанным в проблемно-тематической историографии, мы рассматриваем:

– исторические источники (первичные) – документы и свидетельства XVIII – начала XIX в.: опубликованные архивные материалы, деловая переписка, мемуары, поэтические послания, предоставляют фактическую информацию о жизни и творчестве Ф.С. Рокотова, его социальном статусе, круге общения, профессиональной деятельности;

– историографические источники (вторичные) – весь корпус научных трудов о художнике (монографии, статьи, каталоги, рецензии, обзоры литературы), а также неопубликованные материалы исследователей (архивные фонды А.В. Лебедева в ОР ГТГ, Ю.П. Анисимова в РГАЛИ).

Такое разведение позволяет, с одной стороны, реконструировать объективные факты биографии и творчества Ф.С. Рокотова, а с другой – проследить эволюцию их интерпретаций в зависимости от историко-культурного и идеологического контекста, методологических установок и институциональных условий развития искусствознания.

Таким образом, работа с указанными источниками позволяет не только реконструировать хронологию изучения наследия Рокотова, но и

[28] Ипполитов Г.М. Классификация источников в проблемно-тематических историографических исследованиях и некоторые методологические подходы к их анализу» // Изв. Самарского науч. центра РАН. 2011. Т. 13. № 3(2). С. 503.

проанализировать это изучение в широком контексте интеллектуальной истории отечественного искусствознания.

Научная новизна исследования

1. На основе анализа корпуса исследований о Ф.С. Рокотове история изучения творчества художника впервые охарактеризована как исследовательская традиция; ее целостность доказывается наличием круга научных проблем (биографических, атрибуционных, интерпретационных), преемственностью методологии, сочетающей работу с архивными источниками, формально-стилевой анализ и технико-технологическую экспертизу.

2. Предложена периодизация истории изучения Ф.С. Рокотова с обоснованием границ этапов, критерием которой служит смена доминирующих исследовательских задач.

3. Выявлена эволюция интерпретаций документов и нарративных источников о Ф.С. Рокотове: от умозрительных предположений через источниковедческую критику к контекстуальному прочтению.

4. Предложена типология исследовательских подходов к атрибуции наследия мастера, основанная на сравнении знаточеского, историко-культурного и естественно-научного методов, с выявлением их эвристических возможностей и границ.

5. В научный оборот введены и проанализированы работы отечественных исследователей 1920–1930-х гг. (Э.Ф. Голлербах, А.Н. Греч, Е.К. Мроз, А.П. Мюллер). Их труды рассмотрены не как изолированные публикации, а как звенья единой историографической традиции. Это позволило расширить источниковую базу исследования, выявить спектр методологических поисков и показать, что наблюдения этих авторов сохраняют эвристический потенциал для современных исследований.

Теоретическая значимость исследования

Разработана историографическая модель изучения творчества Ф.С. Рокотова, основанная на выделении четырех этапов, каждый из которых

характеризуется доминирующей исследовательской задачей и методом исследования (от знаточества до междисциплинарного синтеза). Выявленная периодизация обладает типологическим потенциалом, позволяя сопоставлять этапы изучения Рокотова с историографией других мастеров XVIII в.

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования разработанной методологии в учебных курсах по истории отечественного искусства, историографии отечественного искусствознания, а также при подготовке учебников, учебных пособий и практикумов. Результаты исследования могут быть применены в музейной работе, атрибуционной и экспертной деятельности. Они позволят по-новому оценить основания существующих атрибуций портретов Ф.С. Рокотова, а также избежать воспроизведения устаревших клише в выставочных и издательских проектах.

Теоретико-методологическая база исследования

Для анализа стратегий исследователей в диссертации используется предложенное С.Ю. Штейном различение дискурсивной и дисциплинарной познавательных ситуаций (2017). Дискурсивную ситуацию, по Штейну, отличает произвольный выбор методов исследования, «зачастую даже не требующий артикуляции, выбор интуитивный»[29]. Применительно к историографии Ф.С. Рокотова такая модель отчетливее всего проявилась в эссеистике Серебряного века. Дисциплинарная ситуация, напротив, требует системного подхода, верифицируемых выводов и опоры на устоявшийся методологический инструментарий. Именно во втором ключе работали монографические исследования о Ф.С. Рокотове, которые опирались на архивные источники и формально-стилистический анализ и стремились к объективному знанию (Н.П. Лапшина, И.Г. Романычева). Различение этих ситуаций позволяет рассматривать смену исследовательских подходов как движение от интуитивного знания к дисциплинарному.

[29] Штейн С.Ю. Методология в искусствоведении // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2017. № 4–1. С. 33.

Этот переход важно соотнести с более широкой методологической дискуссией о границах и предмете искусствознания, которая ведется в отечественной науке с 1990-х гг. Н.А. Хренов (2022), анализируя методологические проблемы современной науки об искусстве, охарактеризовал ее переходное состояние: с одной стороны, искусствознание достигло статуса «нормальной науки» (концепция Т. Куна) с устоявшейся парадигмой, с другой стороны – эта зрелость оборачивается стагнацией, что побуждает исследователей обращаться к методам и подходам смежных гуманитарных дисциплин – герменевтики, феноменологии, онтологии[30]. Для истории изучения творчества Ф.С. Рокотова этот вызов имеет прямое значение: необходимость сохранить целостность предмета при обновлении методов проявляется в сближении искусствоведческого анализа с технико-технологической экспертизой, исторической антропологией и семиотикой.

Методология и методы исследования

Выбор методологии исследования обусловлен целью и задачами диссертации. Исследование осуществляется в три последовательных этапа, каждый из которых соответствует одной из задач и предполагает специфический набор методов.

На первом этапе решается задача выявления диапазона интерпретаций документов и свидетельств современников. Здесь применяются методы *источниковедческого и сравнительного анализа*. Формируется корпус ключевых свидетельств – письма М.В. Ломоносова, поэтические послания Н.Е. Струйского, мемуары И.М. Долгорукова и другие документы. Для каждого свидетельства фиксируются варианты его прочтения в историографии – от первых упоминаний у П.Н. Петрова до современных версий. Сопоставляются аргументы и контексты, прослеживается эволюция исследовательских стратегий – от умозрительных предположений через источниковедческую критику к контекстуальному прочтению.

[30] Хренов Н.А. Между эстетикой и культурологией: о методологических проблемах современной науки об искусстве // Художественная культура. 2022. № 2. С. 56–77.

На втором этапе на основе *проблемно-хронологического анализа* предлагается четырехэтапная периодизация «рокотоведения»[31]. Для выявления внешних факторов, определявших направление и тематику исследований о Ф.С. Рокотове, применяется *контекстуальный подход*. В диссертации последовательно анализируются: институциональные условия (создание государственных художественных музеев, организация монографических выставок, открытие реставрационных мастерских и отделов технико-технологической экспертизы), идеологические установки, культурный контекст (ретроспективизм мирискусников, развитие искусствознания как научной дисциплины). *Источниковедческий анализ* текстов, посвященных Ф.С. Рокотову (монографий, статей, каталогов), позволяет оценить каждый труд как историографический источник: отделить фактические сведения о художнике от их интерпретации, реконструировать методологическую позицию автора, проанализировать использованную терминологию и стиль изложения.

На третьем этапе решается задача систематизации методов атрибуции и интерпретации наследия Ф.С. Рокотова. *Сравнительный анализ* используется при сравнении подходов разных исследователей к одному произведению художника. *Дискурсивный анализ* дополняет сравнительный, позволяя увидеть неявные допущения, риторические стратегии и способы аргументации, посредством которых исследователи конструировали «образ» Ф.С. Рокотова. В фокусе внимания – оценочные определения, менявшиеся от эпохи к эпохе («эклектик», «истинно-прекрасный», «загадочный»), устойчивые метафоры («мерцание», «туман», «полуулыбка-полуплач»), соотношение научного и эссеистического дискурсов. *Формально-стилистический анализ* применяется при непосредственном обращении к портретам, представленным в Приложении.

[31] Предлагаемый в настоящей работе принцип периодизации истории изучения творчества Ф.С. Рокотова – по смене доминирующих исследовательских задач и методологических установок – опирается на общие закономерности развития искусствознания как научной дисциплины. В частности, Д.А. Попов предлагает выделять в историографии западного искусствознания донаучный, культурно-исторический, формально-стилистический, иконологический и постнаучный этапы по доминированию той или иной методологии на конкретном историческом отрезке. См.: Попов Д.А. К вопросу о периодизации истории западного искусствоведения // Культура и искусство. 2024. № 7. С. 23–32.

Сочетание перечисленных методов позволяет не только систематизировать научное знание о творчестве Ф.С. Рокотова, но и раскрыть внутреннюю логику развития этого проблемно-тематического направления, выявив взаимосвязь между эволюцией научных представлений о художнике и общими процессами в отечественном искусствознании.

Основные положения, выносимые на защиту

1. В отечественном искусствознании к середине XX в. сложилась самостоятельная исследовательская традиция изучения творчества Ф.С. Рокотова, обладающая признаками целостности: устойчивым кругом проблем (биография, атрибуция, интерпретация) и специфической методологией. Предложенная в работе периодизация выступает инструментом анализа внутренней логики этой традиции.

2. Доминирование атрибуционной проблематики в «рокотоведении» обусловлено почти полным отсутствием авторских подписей и большим количеством произведений «круга Рокотова». Это привело к формированию синтеза музейно-реставрационной практики и естественно-научных методов. Другой устойчивой чертой исследований о Ф.С. Рокотове является эссеистичность в описании произведений, унаследованная от мирискусников. Это объясняется спецификой самого объекта: зыбкость и недосказанность рокотовских образов сопротивляются строгой формализации, что требует от современного исследователя рефлексии над границами метафорического и научного дискурсов.

3. Анализ интерпретаций источников в историографии Ф.С. Рокотова выявил, с одной стороны, устойчивый диапазон прочтений, а с другой логику их смены: переход от умозрительных предположений в XIX – начале XX в. через источниковедческую критику с середины XX в. к контекстуальной интерпретации на современном этапе. Современное состояние научного знания о Рокотове представляет собой не окончательно установленную картину, а совокупность данных и обоснованных предположений. При этом введение новых архивных

документов не устранило ключевых вопросов биографии (точная дата рождения, происхождение, начальное художественное образование, учителя). Это указывает на объективную ограниченность источниковой базы, которая не позволяет реконструировать биографию художника с исчерпывающей полнотой.

4. История изучения творчества Ф.С. Рокотова может быть условно разделена на четыре этапа на основе смены исследовательских задач:

1) XIX в. – формирование общих представлений о мастере, введение его имени в историко-культурный обиход при сохранении тезиса о его подражательности западным мастерам;

2) 1900–1910-е гг. – эстетическая оценка наследия Ф.С. Рокотова, утверждение самоценности его художественной манеры, организация ретроспективных выставок (1902, 1905), давших материал для сравнительного анализа произведений;

3) 1920–1980-е гг. – институциализация и систематизация творчества художника, проведение монографических выставок (1923, 1925, 1958) создание документально подтвержденной биографии, выработка объективных критериев атрибуции, создание монографических исследований (К.С. Кузьминский, А.В. Лебедев, Н.П. Лапшина);

4) 1990-е–2020-е гг. – пересмотр прежних атрибуций, введение новых данных технико-технологической экспертизы, воссоздание историко-культурного контекста бытования произведений (усадебные портретные комплексы), философское осмысление рокотовской образности, проведение монографических выставок (2016, 2020), создание полного научного каталога произведений с градацией авторства (2023).

5. Историография творчества Ф.С. Рокотова демонстрирует эволюцию исследовательских подходов: от знаточества через историко-культурный анализ к технико-технологической экспертизе. Скудость документов, отсутствие авторских подписей и доминирование атрибуционной проблематики сделали наследие Ф.С. Рокотова своего рода «испытательным полигоном» для апробации различных

методов. Это позволяет использовать «рокотоведение» как модель для изучения механизмов формирования научного знания о русском искусстве XVIII в.

Достоверность научных результатов подтверждается репрезентативной источниковой базой, включающей как опубликованные труды и каталоги, так и неопубликованные архивные материалы (фонд А.В. Лебедева в ОР ГТГ, фонд Ю.П. Анисимова в РГАЛИ), что позволило представить целостную и документально обоснованную картину развития научного знания о художнике. Верификация выводов обеспечивается применением методов перекрестной проверки данных: сравнительный анализ позволил сопоставить интерпретации одних и тех же свидетельств, проблемно-хронологический подход – исключить телеологические искажения.

Апробация и внедрение результатов исследования осуществлялась в ходе проведения лекционных и семинарских занятий по следующим дисциплинам: «Искусство XVIII в.», «Основы теории и истории изобразительного искусства», «История художественной критики». Основные результаты исследования обсуждались на заседаниях кафедры истории искусств и музееведения ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина».

Результаты исследования были представлены на 14 международных и всероссийских научно-практических конференциях: XII Гуляевские чтения «Мир романтизма» (Тверь, Твер. гос. ун-т, 26–29 мая, 2004); VI Дягилевские чтения «С. Дягилев и современная культура» (Пермь, 15–18 мая, 2005); Всероссийская научно-практическая конференция, посвященная 70-летию Екатеринбургского музея изобразительных искусств: Искусствоведческие чтения памяти Б.В. Павловского «Проблемы изучения и репрезентации художественного наследия в региональных музеях» (Екатеринбург, ЕМИИ, 28–29 марта, 2006); Искусствоведческие чтения памяти Б.В. Павловского «Уральское искусствознание и музейное дело: опыт, проблемы, перспективы» (Екатеринбург, ЕМИИ, 2011); «Искусство и деньги: как покупать (покупали) прекрасное» (Санкт-

Петербург, Факультет истории искусств ЕУСПб, 4–6 июня, 2012); «Актуальные вопросы теории и истории искусств» (Санкт-Петербург, СПбГУ, 31 октября–4 ноября, 2012); «XVIII век как зеркало других эпох. XVIII век в зеркале других эпох» (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, 24–26 марта, 2016); «XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения» (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, 22–24 марта, 2018); «Вопросы экспертизы в области культуры, искусства, дизайна» (Екатеринбург, УрФУ им. Б.Н. Ельцина, 6–7 июня, 2019); «Традиция в литературе и искусстве XX – XXI вв.» (Москва, ИНИОН РАН, 6–7 июня, 2023); «Весенние искусствоведческие чтения – 2024. К 100-летию со дня рождения С.П. Яркова (1924–2009)» (Екатеринбург, УрФУ, 24–25 апреля, 2024); «Призвание семиотики – заниматься культурой» (Москва, Международный центр семиотики и диалога культур ГАУГН, Центр междисциплинарных исследований Библиотеки иностранной литературы имени М.И. Рудомино, 11 декабря, 2024); «Весенние искусствоведческие чтения – 2026 памяти Б. В. Павловского (1922 – 1989) и к 300-летию камнерезного искусства Урала» (Екатеринбург, УрФУ, 28–29 апреля, 2026); «Актуальные вопросы теории и истории искусств» (Москва, МГУ, 13 – 16 октября, 2026). Также по теме исследования был сделан доклад на Международном научном семинаре «Вещь: время и место» (Москва, РГГУ, 13 декабря, 2021).

По теме исследования опубликовано десять статей, из них четыре статьи в рецензируемых научных журналах, включенных в перечень журналов, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ для публикаций по шифру научной специальности, шесть статей в иных изданиях.

Соответствие диссертации Паспорту научной специальности

Диссертация соответствует паспорту научной специальности 5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура) ВАК Минобрнауки России, в частности следующим пунктам: 40. «Методология и методика исследования проблем изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры»; 43. «Творческие судьбы и художественное наследие

мастеров живописи, графики, скульптуры, архитектуры и декоративно-прикладного творчества»; 48. «Сохранение художественного наследия: принципы и методики научной атрибуции, консервации, реконструкции произведений изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры; популяризация и актуализация (каталогизация, публикация и экспозиционные практики)».

Структура диссертации

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка сокращений, списка источников и литературы и приложения. Общий объем диссертации без списка сокращений, списка источников и литературы, составляет 195 страниц.

ГЛАВА 1. БИОГРАФИЯ Ф.С. РОКОТОВА: ИСТОЧНИКИ И ДИАПАЗОН ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

1.1. Ключевые вопросы биографии художника в отечественной историографии

В монографиях, посвященных Федору Степановичу Рокотову, биография мастера характеризуется как одна из наиболее сложных тем[32]. Если жизненный путь его современников – Д.Г. Левицкого и В.Л. Боровиковского удалось реконструировать почти полностью[33], то в случае с Рокотовым сохраняется множество лакун. Документальные свидетельства (метрическая запись о рождении, контракты об обучении), а также дневники и письма самого художника до сих пор не выявлены. Дошедшие до нас источники носят эпизодический и разрозненный характер: это преимущественно официальные документы, связанные с профессиональной деятельностью мастера (ордера, рапорты, ведомости из архива Академии художеств), челобитные, деловая переписка, а также свидетельства современников – мемуары, поэтические послания и частная переписка заказчиков. Однако эти материалы не образуют целостной канвы, фиксируя лишь отдельные эпизоды. Положение усугубляется отсутствием прямых потомков[34], которые могли бы сохранить семейные воспоминания.

Именно фрагментарность источниковой базы определила круг дискуссионных вопросов. Для настоящего исследования принципиальное значение имеют три из них: точная дата рождения художника, его сословное происхождение и истоки художественного образования (в доакадемический

---

[32] См.: Лебедев А.В. Ф.С. Рокотов. Этюды для монографии. М., 1941. С. 3–6; Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 13–15; Романычева И.Г. Федор Степанович Рокотов. СПб., 2008. С. 22; Маркина Л. Фантом Федора Рокотова // Русское искусство. №1. 2016. С. 45.

[33] Голдовский Г.Н., Косолапов Б.А. Основные этапы изучения жизни и творчества Д.Г. Левицкого // Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735–1822): кат. выставки. Л., 1987. С. 10.

[34] Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 80.

период). От их решения зависят представления о социальной среде формирования мастера, а также о его профессиональном становлении. Остальные сюжеты, такие как обстоятельства переезда из Петербурга в Москву в середине 1760-х гг., история отдельных заказов, а также поздний период творчества (1790-е – начало 1800-х) в литературе обсуждаются реже и не вызывают острых дискуссий, хотя также требуют продолжения исследования.

Недостаток документальных источников привел к появлению в историографии Рокотова множества предположений, призванных восполнить лакуны. Именно эта гипотетичность, а не сами по себе факты, определяет специфику «рокотоведения»: каждый исследователь предлагал собственную версию событий, исходя из доступного ему круга источников, а также методологических установок. Поэтому анализ этих версий позволяет проследить эволюцию исследовательских стратегий. В диссертации такой анализ выполняет двоякую функцию. С одной стороны, он позволяет систематизировать разрозненные сведения, накопленные за почти два столетия. С другой – помогает рассмотреть эти версии как историографический источник, отражающий смену интерпретаций и подходов.

Долгое время исходной для установления даты рождения служила версия историка XIX в. П.Н. Петрова, который отнес это событие к середине 1730-х гг.[35]. Эта дата сохранялась в литературе почти сто лет, повторяясь в публикациях исследователей. Петров не располагал прямыми документальными свидетельствами: его датировка основывалась на косвенных данных – времени поступления Рокотова в Академию художеств (1760) и начале его академической карьеры.

В 1951 г. Н.П. Лапшина, обратившись к систематическому архивному поиску, обнаружила запись в исповедных книгах московской церкви Никиты-мученика Ивановского сорока за 1787 г., в которой значилось: «Академик Федор

[35] Примечания // Сборник материалов для истории С.-Петербургской Академии художеств за 100 лет ее существования. Ч 1. 1758 – 1811. СПб., 1864. С. 632.

Степанов сын Рокотов пятидесяти одного года»[36]. На основе этого она предложила считать годом рождения художника – 1736 г. Позднее А.И. Михайлов, исходя из специфики ведения исповедных книг, уточнил, что записи в них делались в начале года, и в основном они относились к предыдущему, поэтому датой рождения Рокотова следует считать 1735 г.[37]. В 1958 г. реставратор Р. Подольский на основе работы с метрическими книгами Ново-Спасского монастыря обнаружил запись о погребении художника. Исходя из даты смерти (24 декабря 1808 г.) и указанного в записи возраста, он вывел год рождения – 1732 г.[38].

С середины 1980-х гг. И.Г. Романычева публикует вновь выявленные источники, связанные с Рокотовым. Ссылаясь на найденные архивные документы Сухопутного шляхетского Кадетского корпуса, она вернулась к дате – 1736 г.[39]. Однако важно уточнить, что исследователь не ввела в оборот документ, прямо фиксирующий дату рождения, а использовала косвенные свидетельства (возраст при поступлении в корпус).

В недавно выпущенном научном каталоге произведений мастера (2023), составленном Н.Г. Пресновой и И.Е. Ломизе, в разделе «Хроника жизни и творчества Ф.С. Рокотова» приведены все существующие на сегодняшний день версии: «1732 (?) или 1735/1736»[40]. Окончательное решение этого вопроса затруднено отсутствием метрической записи о рождении Рокотова.

Второй проблемный вопрос – о происхождении мастера. Первый исследователь творчества Рокотова Н.Н. Врангель допускал, что художник мог быть как выходцем из разночинцев, так и членом дворянской семьи[41]. Подобная формулировка была характерна для эссеистики Серебряного века, которая не стремилась к однозначным социальным классификациям.

---

[36] Лапшина Н. О некоторых ранних произведениях Рокотова // Искусство. 1951. №5. С. 84
[37] Михайлов А. К биографии Рокотова // Искусство. 1954. № 6. С. 76.
[38] Подольский Р. Новые материалы о Ф. С. Рокотове // Искусство. 1958. №12. С. 68.
[39] Романычева И.Г. Федор Степанович Рокотов. СПб., 2008. С. 22.
[40] Преснова Н.Г. Хроника жизни и творчества Ф.С. Рокотова // Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. / авт.-сост. Н.Г. Преснова, И.Е. Ломизе. М., 2023. С. 42.
[41] Врангель Н.Н. Федор Степанович Рокотов // Старые годы. 1910. №4. С. 4.

Позднее, в 1930-е – начале 1940-х гг. ситуация меняется. К.С. Кузьминский склонялся к версии, что Рокотов принадлежал к разночинцам[42], что позволяло вписать художника в нарратив о «прогрессивных» силах, противостоящих дворянской культуре. А.В. Лебедев, напротив, предположил происхождение «из дворян (псковских?), по-видимому, небогатых, так как трудовая карьера, избранная юношей Рокотовым, указывает на отсутствие больших средств у родителей»[43].

Перелом наступил в начале 1950-х гг. в связи с находкой А.И. Михайлова. Из обнаруженной им в Московском областном историческом архиве челобитной Рокотова 1776 г. следовало, что художник ходатайствовал об освобождении от крепостной зависимости своих племянников, детей его брата Никиты Рокотова, служителя князя Петра Ивановича Репнина. На основании этого документа Михайлов выдвинул версию, что художник вышел из среды крепостных крестьян подмосковной вотчины Воронцово князей Репниных и еще в юности получил вольную[44]. Это предположение поддержала Н.П. Лапшина[45], и в дальнейшем оно укоренилось в советском искусствознании, работая на создание образа «художника из народа». Версия о крепостном происхождении Рокотова соответствовала идеологическим установкам советского искусствознания, стремившегося показать «народные» корни деятелей культуры[46]. При этом челобитная Рокотова 1776 г., на которую опирался Михайлов, содержит сведения о племянниках художника, но не является прямым доказательством его собственного крепостного происхождения

В постсоветский период появились альтернативные версии, «неудобные» с точки зрения традиционной биографической модели. Н.М. Молева[47], а затем И.Г.

---

[42] Кузьминский К.С. Ф.С. Рокотов. Д.Г. Левицкий. Развитие русской портретной живописи XVIII века. М., 1939. С. 87.
[43] Лебедев А.В. Федор Степанович Рокотов. М.-Л., 1945. С. 4.
[44] Михайлов А.И. К биографии Ф.С. Рокотова. // Искусство. 1954. № 6. С. 76.
[45] Лапшина Н.П. Ф.С. Рокотова. М., 1959. С. 14.
[46] См.: Морозова А.В. Отечественная испанистика в контексте российских культурных парадигм: дис. … докт. культурологии: 24.00.01. СПб., 2017. С.78–102.
[47] Молева Н. Загадки Рокотова, или Жизнь великого портретиста времен Екатерины. М., 1994. С. 55.

Романычева[48] предположили, что Рокотов – незаконнорожденный сын П.И. Репнина (ок. 1718 – 1778). Версия о «бастардском» происхождении живописца, по мнению Л.А. Маркиной, представляется маловероятной применительно к Петру Ивановичу Репнину, поскольку противоречит документальным данным. В период предполагаемого рождения Рокотова – с 1732 по 1737 г. – П.И. Репнин пребывал в Петербурге, обучаясь в Сухопутном шляхетском кадетском корпусе[49]. Вместе с тем это не отменяет версии о том, что отцом Рокотова мог быть другой представитель семьи Репниных, что, в свою очередь, также требует документального подтверждения. Таким образом, наличие различных версий о происхождении Рокотова – пример влияния внешних факторов (в данном случае – идеологических) на интерпретацию.

В литературе утвердилось мнение, что становление Рокотова как живописца началось еще до поступления в Академию художеств в 1760 г.[50]. Подтверждением служит группа портретов, созданных в доакадемический период: «Портрет неизвестного» (1757, см. Приложение, ил. 1), «Портрет великого князя Петра Федоровича» (не ранее 1758, см. Приложение, ил. 2), «Портрет княжны Евдокии Борисовны Юсуповой» (1758–1759(?), см. Приложение, ил. 3), «Портрет Ивана Ивановича Шувалова» (конец 1750 – начало 1760-х, см. Приложение, ил. 4). Их живописная зрелость, не свойственная ученическому периоду, сделала вопрос о первых учителях Рокотова особенно острым для исследователей. При этом в историографии вопрос об истоках решался исследователями на разной источниковой основе.

В XIX в. в трудах Д.А. Ровинского, а вслед за ним и Н.Н. Врангеля, утвердилась версия об ученичестве у иностранных мастеров, восходящая к Якобу Штелину[51]. В заметке о Рокотове Штелин сообщил «Многому научился у Ротари

[48] Романычева И.Г. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. СПб., 2008. С. 23.
[49] Маркина Л. Фантом Федора Рокотова // Русское искусство. №1. 2016. С. 46.
[50] Лапшина Н.П. Ф.С. Рокотов. М., 1959. С. 15.
[51] Штелин Якоб (1709–1785) прибыл в Петербург в 1735 г., будучи приглашенным на должность адъюнкта красноречия и поэзии в Академии наук. В 1738 г. ему была поручена «в смотрение» Гравировальная палата Академии наук, в 1747 г. после преобразования Академии наук в Академию наук и художеств он становится руководителем Художественного департамента Академии. В 1757 г. решением президента К.Г. Разумовского Штелин был назначен советником академической Канцелярии, фактически являясь «директором всех при

и Токе»[52]. В условиях отсутствия систематических архивных изысканий Штелин воспринимался как очевидец, что вероятно придавало его свидетельству статус первичного документа, не требующего критической проверки.

В советский период исследователи, напротив, стремились выявить национальные истоки искусства Рокотова. К.С. Кузьминский сообщил, что Рокотов был учеником крепостного художника Ивана Аргунова без ссылки на источник[53]. Н.П. Лапшина, опираясь на стилистический анализ ранних работ, отмечала связь с творчеством А.П. Антропова[54]. И.Г. Романычева также писала об обучении Рокотова в мастерской И.П. Аргунова в ранней статье (1986), развив это предположение в монографии (2008). В качестве обоснования она использует косвенное свидетельство Я. Штелина о «четырех учениках» Аргунова[55] (известны имена только троих – это А.П. Лосенко, К.И. Головачевский и И.С. Саблуков), а также стилистический анализ[56]. Впоследствии версия об ученичестве у Аргунова была пересмотрена экспертами ГТГ, так как при сравнении работ обоих художников идентичность приемов исполнения обнаружить не удалось[57].

Особняком стоит позиция А.Н. Савинова, поставившего под сомнение саму необходимость поиска конкретных учителей (1961). Отметив, что до сих пор не известны ранние московские работы Рокотова, а также имена петербургских учителей, Савинов допустил, что художник мог самостоятельно усвоить лучшее из творческого опыта современников. По его мнению, Рокотов «должен был рано осознать себя превосходящим Антропова и Аргунова, да и к работам П. Ротари,

---

Академии художеств». См.: Стецкевич Е.С. Рецензия на книгу: Штелин Я. Дневник конференц-секретаря Петербургской Академии наук за 1766–1769 годы. / Отв. ред. и сост. Г.И. Смагина; транскрипция текста О.Н. Блескиной; пер. с нем. Г.И. Смагиной и И.Ю. Тарасовой; вступ. ст. и комментарии Г.И. Смагиной. СПб., 2021. 440 с. // Социология науки и технологий. 2022. Т. 13. № 2. С. 162; Малиновский К.В. Якоб фон Штелин и его записки по истории русской живописи XVIII века // Русское искусство барокко. Материалы и исследования / под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1977. С. 173–211.

[52] Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России: в 2-х т. Т. 1 / сост., пер. с нем. К.В. Малиновский. М., 1990. С. 67.

[53] Кузьминский К.С. Ф.С. Рокотов, Д.Г. Левицкий. Развитие русской портретной живописи XVIII века. М.- Л., 1939. С. 87.

[54] Лапшина Н. О некоторых ранних произведениях Рокотова // Искусство. 1951. №5. С. 84

[55] Романычева И.Г. Федор Степанович Рокотов. СПб., 2008. С. 26.

[56] Там же. С. 51.

[57] Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. / авт.-сост. Н.Г. Преснова, И.Е. Ломизе. М., 2023. С. 13.

Л. Токке, С. Торелли он подошел с несомненной разборчивостью»[58]. Однако тезис о «разборчивости» предполагает наличие определенного художественного кругозора, который не мог сформироваться в вакууме. Показательно, что мысль Савинова о «самостоятельном усвоении» была высказана в период, когда в советском искусствознании оставалась в силе концепция народности реалистического искусства[59]. В этом контексте версия о художнике-самородке, не нуждавшемся в иностранных учителях, была созвучна официальной линии.

На современном этапе исследователи вернулись к предположению об обучении у Пьетро Ротари. И. Е. Ломизе на основе анализа грунтов, пигментов и фактуры ранних произведений Рокотова пришла к выводу о влиянии итальянского мастера[60]. В отличие от предшествующих версий, этот вывод опирался на верифицируемые данные.

Сложность представляет вопрос о связи Рокотова с иконописной традицией. Обнаруженная в фондах ГРМ сотрудниками музея прорись иконы архангела Гавриила с подписями Рокотова на лицевой и оборотной стороне[61], позволила И. Г. Романычевой предположить, что мастер мог воспринять основу своих художественно-эстетических взглядов и живописных приемов у московских иконописцев[62]. Однако Л.А. Маркина высказала сомнение, что это может быть подпись автора произведения, а не владельца, в связи с отсутствием в творчестве Рокотова иконописных произведений и портретов священнослужителей[63].

С.С. Степанова предложила иной угол рассмотрения, смещая акцент с биографического факта на феномен зрительного и духовного опыта. По ее мнению, рокотовский «опыт всматривания в иконы» мог стать тем неявным

---

[58] Савинов А.Н. Ф.С. Рокотов // История русского искусства: в 13 т. Т. 7. / под общ. ред. И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева и В.С. Кеменова; Акад. наук СССР, Ин-т истории искусств. М., 1961. С. 9.

[59] Морозова А.В. Испанистика в отечественном искусствоведении в 1950-е – 1960-е // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2011. № 4. С. 46.

[60] Ломизе И.Е. Рокотов – ученик Ротари // Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. М., 2023. С. 31–33.

[61] Романычева И.Г. Федор Степанович Рокотов. СПб., 2008. С. 274.

[62] Там же. С. 43.

[63] Маркина Л. Фантом Рокотова // Русское искусство. 2016. №1. С. 46–47.

фундаментом, на котором выстраивалось его понимание портретных задач[64]. Исследователь разводит два уровня возможного влияния. В случае Рокотова – это не следование архаичной парсунной традиции, а усвоение самого принципа «религиозного осмысления человека»[65], духовной сосредоточенности, которые отличают созданные им образы. Тем самым версия о связи художника с иконописью получает более гибкое обоснование, не требующее прямых документальных подтверждений его работы в качестве иконописца.

В связи с изучением наследия Ф.С. Рокотова возникает противоречие. Мастер, оставивший после себя обширную портретную галерею современников, сам остается фигурой во многом «бесплотной»: не сохранились его прижизненные изображения, дневники, письма к родственникам, друзьям, заказчикам. Это отсутствие прямых свидетельств компенсируется скрупулезной работой исследователей по выявлению документов в архивах (Н.П. Лапшина, Т.В. Алексеева, И.Г. Романычева, Л. А. Маркина). Само существование ряда версий по ключевым вопросам его биографии свидетельствует о живой и динамичной исследовательской практике, стремлении к научной объективности.

Таким образом, анализ интерпретаций ключевых вопросов биографии Ф.С. Рокотова показал динамику: от умозрительных предположений XIX в. (П.Н. Петров) через систематические архивные изыскания в советский период (Н.П. Лапшина, А.И. Михайлов, Р. Подольский) к современной ревизии устоявшихся версий (И.Г. Романычева, Л.А. Маркина, И.Е. Ломизе). При этом неполнота источников делает эти вопросы открытыми, а значит – их исследование остается не столько фактологическим, сколько именно историографическим инструментом, позволяющим проследить эволюцию научных подходов в отечественном искусствознании.

---

[64] Степанова С.С. «…проникая во внутренность души». О некоторых возможных источниках образности рокотовских портретов // Федор Степанович Рокотов: актуальные проблемы изучения творчества. От Павла Третьякова до Леонида Талочкина: коллекционеры-дарители XX века. М., 2017. С. 30.

[65] Там же.

1.2. Нарративные источники о Ф.С. Рокотове: эволюция прочтений

Корпус свидетельств современников о Ф.С. Рокотове невелик и разнообразен по жанрам. Исследователям приходилось опираться на эти источники при реконструкции биографии и атрибуции произведений мастера. На каждом этапе из них извлекались разные смыслы в зависимости от методологических установок[66] и культурно-идеологического контекста. Задача настоящего параграфа – проследить эволюцию интерпретаций: от фиксации фактов к их контекстуальному прочтению.

Первым по времени документом, в котором упоминается имя художника, исследователи считают письмо М.В. Ломоносова к И.И. Шувалову от 27 сентября 1757 г. Содержательная сторона письма – обсуждение заказа на создание мозаичного портрета Елизаветы Петровны[67] для Московского университета. В письме кроме технической и финансовой стороны Ломоносов обсуждает создание копии с живописного оригинала: «Что ж до портрета надлежит, с которого делать, то я думаю, чтобы наперво, хотя один лик скопировать с самого лучшего приказать Федору»[68]. В качестве оригинала, по мнению Н.П. Лапшиной, послужил парадный портрет императрицы, воспроизводящий тип Токе[69] (см. Приложение, ил. 6).

К этому письму обращались практически все исследователи творчества Рокотова, начиная с П.Н. Петрова, который и отождествил упомянутого «Федора»

---

[66] Ипполитов Г. М. Классификация источников в проблемно-тематических историографических исследованиях и некоторые методологические подходы к их анализу» // Изв. Самарского науч. центра РАН. 2011. Т. 13. № 3(2). С. 501–508.

[67] Ломоносов активно работал над возрождением в России техники мозаики для создания масштабных произведений, включавших религиозные образы, исторические композиции и портреты русских правителей древности и современности. См. Осипов Д.В. Фабрика цветного стекла в Усть-Рудице (1753-1765) как инновационный проект // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. №2. С. 176–177.

[68] Грот Я.К. Письма Ломоносова и Сумарокова к И.И. Шувалову. Материалы к истории русского образования // Записки Императорской академии наук. Т. 1. СПб., 1862. Приложение. С. 26.

[69] Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 15.

с Рокотовым[70]. Это свидетельство он трактовал как подтверждение личного знакомства художника с основателем Академии художеств И.И. Шуваловым через Ломоносова. Н.П. Лапшина, развивая эту мысль, сделала акцент на социальных связях, предположив, что это знакомство помогло молодому живописцу в его художественной карьере[71]. А.Н. Савинов предположил, что Рокотов не ограничился лишь копированием, а «в какой-то мере работал вместе с самим Ломоносовым над сложной композицией его мозаики»[72]. Таким образом, краткое упоминание имени в частном письме в своей интерпретации прошло эволюцию от установления личности и факта знакомства с меценатом до акцента на творческой самостоятельности художника.

Следующий эпизод, зафиксированный в нарративных источниках, относится ко времени переезда Рокотова из Петербурга в Москву в конце 1765 – начале 1766 гг.[73]. Причины этого переезда до сих пор не получили окончательного объяснения[74]. Вместе с тем в литературе о художнике утвердилось мнение, что в старой столице «портретист оказался в иной общественной и духовной среде, более соответствующей характеру его творчества»[75]. Этому способствовало и то, что после открытия в 1755 г. университета Москва получила статус образовательного и культурного центра России, также сюда перебирались представители дворянской интеллигенции, желавшие быть в меньшей зависимости от императорского двора[76].

После переезда Рокотов написал три парадных портрета опекунов Московского Воспитательного дома[77] – И.Н. Тютчева (см. Приложение, ил. 18),

---

[70] Примечания // Сборник материалов для истории Имп. С.-Петерб. академии художеств за сто лет ее существования / Изд. под ред. П.Н. Петрова и с его примеч. Ч. 1.: 1758–1811. СПб., 1864. С. 631.
[71] Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. С. 15
[72] Федор Степанович Рокотов и художники его круга: кат. выставки. М., 1960. С. 9.
[73] Преснова Н.Г. Хроника жизни и творчества Ф. С. Рокотова. С. 42.
[74] По версии И.Г. Романычевой среди причин переезда Рокотова в Москву стало то, что он не получил звание адъюнкт-профессора. См.: Романычева И. Г. Федор Степанович Рокотов. СПб., 2008. С. 132.
[75] Преснова Н.Г. «Тайна всегда красива» // Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. / авт.-сост. Н.Г. Преснова, И.Е. Ломизе. М., 2023. С. 17.
[76] Примером этой тенденции служит история драматурга Александра Петровича Сумарокова, переехавшего в Москву в 1769 г. См.: Рожкова Т. И. «…Последнее мое к театру усердие»: А.П. Сумароков и театральная Москва // Пушкинские чтения-2012. «Живые» традиции в литературе: жанр, автор, герой, текст: материалы XVII Международной науч. конф. СПб., 2012. С. 161–166.
[77] Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 40.

П.И. Вырубова (см. Приложение, ил. 19) и С.В. Гагарина (см. Приложение, ил. 20) (все – не позднее 1768). Художнику, вероятно, было предложено продолжить серию, но он по невыясненным пока причинам отказался. В связи с отказом член Опекунского совета Московского воспитательного дома Богдан Васильевич Умский в письме президенту Академии художеств И.И. Бецкому сообщал: «Пр. Ак. Демидова[78] портрет иметь в Совете должны, как то сделать – не знаем, да к тому ж и писать некому. Рокотов один, за славою стал спесив и важен»[79].

Это свидетельство было найдено и впервые введено в научный оборот Н.П. Лапшиной (1959). По ее мнению, художник берется за эти портреты очень неохотно, т.к. «официальные парадные портреты явно не привлекают Рокотова»[80]. И вместе с тем, они представляют для Лапшиной интерес, поскольку в них художник «в значительной мере отходит от установившегося канона парадного портрета, дававшего сословный образ вельможи <…> и стремится уйти к более индивидуальному, интимизированному образу»[81]. Анализируя портреты опекунов, Лапшина предположила участие в их создании учеников Рокотова, указав на неровность исполнения, слабый рисунок и различия в характере живописи отдельных деталей (одежды, драпировок в фоне, рук)[82]. Впоследствии это получило подтверждение благодаря технико-технологическим исследованиям экспертов ГТГ, которые выявили в портретах следы работы разных художников[83].

Иную интерпретацию этого эпизода предложил А.А. Карев (2017). Он включил отказ Рокотова от официального заказа в более широкий контекст – переход художника к частной практике после переезда в Москву. Карев охарактеризовал Рокотова как инициативного предпринимателя, ощутившего «свободный рынок, в пространстве которого у него не было конкурентов»[84]. Комментируя письмо Б. Умского, Карев подчеркнул, что «для российской

[78] Речь идет о портрете Прокофия Акинфиевича Демидова.
[79] Цит. по: Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 40.
[80] Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. С. 40.
[81] Там же.
[82] Там же.
[83] Преснова Н.Г. «Тайна всегда красива». С. 17.
[84] Карев А.А. О месте Ф. С. Рокотова в русском искусстве XVIII века // Amant alterna camenae : сб. ст. к 60-летию И.И. Тучкова. М., 2017. С. 113.

действительности того времени случай предпочтения частного заказа официальному был <…> большой редкостью»[85], и противопоставляет поведение Рокотова карьерной стратегии А.П. Антропова, который «ценил свое место службы в Синоде»[86]. Таким образом, в интерпретации Карева «спесь» Рокотова перестает быть личностной характеристикой и превращается в маркер принципиально нового для России XVIII в. типа художника – независимого «городского живописца», ориентированного на частного заказчика. Сам факт, что Карев провел параллель с Харлемом времен Франса Хальса, где, как и в Москве, сложилась «близкая... ситуация взаимоотношения художника и заказчика»[87], что подчеркивает универсальность этого социально-экономического феномена, выходящего за рамки локальной истории.

Ключевое свидетельство о мастере оставил поэт и ценитель искусства Н.Е. Струйский (1749–1796), устроивший в своей усадьбе частную типографию – одну из лучших по уровню полиграфического оборудования[88]. В 1777 г. по поводу портрета А.П. Сумарокова[89] (см. Приложение, ил. 41) Струйский сочинил послание[90] «Письмо к Г. Академику Рокотову». Впервые оно было полностью опубликовано А.В. Лебедевым в книге «Ф.С. Рокотов (Этюды для монографии)» (1941). В послании описан процесс создания образа: «и когда ты почти играя ознаменовал только вид лица и остроту зрака его, и в той час и пламенная душа ево, при всей ево нежности сердца на оживляемом тобою полотне не утаилася <…> А ты совосхищен, и проникая во внутренность души сего великого мужа, по троекратному действии и толикомуж отдохновению и совершил для нас сию твою

[85] Карев А.А. О месте Ф. С. Рокотова в русском искусстве XVIII века // Amant alterna camenae : сб. ст. к 60-летию И.И. Тучкова. М., 2017. С. 113.
[86] Там же.
[87] Там же. С. 114.
[88] Аверьянов Г.А. Типография Н.Е. Струйского в культурной жизни Поволжья // Регионология. 2012. №3 (80). С. 193.
[89] Стихина М.И. Портреты поэтов в творчестве Ф.С. Рокотова // Уральское искусствознание и музейное дело: опыт, проблемы, перспективы: сб. материалов Всеросс. искусствоведч. чтений памяти Б.В. Павловского. Екатеринбург, 2013. С. 231.
[90] Послание, эпистола – литературный жанр, возникший в античности, получил распространение в русской поэзии XVIII века. Его разновидностью становится «послание художнику». Василию Майкову принадлежит послание «Стихи умершему Академии художеств господину профессору и директору Антону Павловичу Лосенкову» (1773), Гавриил Державин посвятил стихотворение итальянскому мастеру Сальваторе Тончи (1801).

неоцененную работу»[91]. Послание свидетельствует о вкусе его автора и чуткости к достоинствам рокотовской кисти[92].

Для исследователей разных поколений это послание стало объектом интерпретации. Первые исследователи (Н.Н. Врангель) воспринимали его как свидетельство быстроты исполнения, что соответствовало представлению о виртуозной технике Рокотова. А.В. Лебедев уточнял, что «сообщение Струйского о «троекратном действии» при написании портрета «может обозначать работу и в три сеанса, и в три приступа в один сеанс; во всяком случае в срок, не превышающий трех сеансов»[93]. С выводом Лебедева была согласна Н.П. Лапшина. По ее мнению, «быстрота исполнения при засвидетельствованном Струйским сходстве, не только внешнем, но и внутреннем, говорит о высоком мастерстве художника, о блестящем владении живописной техникой»[94].

Т.В. Алексеева на основе обнаруженных в архиве ГИМ писем прапорщика В.А. Мерзлюкина скорректировала это представление (1968). В этих письмах сообщалось, что Рокотов «никогда скорее месяца не работывал что нибудь с натуры»[95]. Алексеева делает вывод, что «за внешней виртуозностью исполнения <…> скрывалась кропотливая и вдумчивая работа, состоящая из нескольких стадий формирования и выявления на полотне замысла»[96]. Поэтическое свидетельство Струйского было переосмыслено как образная характеристика творческого вдохновения, а не документальная фиксация технологического процесса.

Послание Н.Е. Струйского к Рокотову стало объектом современных интерпретаций, каждая из которых высвечивает определенный аспект творческого метода художника. А.А. Карев обратил внимание на слова Струйского «в той час», интерпретируя их как «тотчас же, немедленно, почти

---

[91] Лебедев А.В. Ф.С. Рокотов. Этюды для монографии. М., 1941. С. 39.
[92] Ершова М.И. Федор Рокотов в кругу современников // Изв. УрГУ. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2008. Вып. 15. № 55. С. 114.
[93] Лебедев А.В. Ф. С. Рокотов. Этюды для монографии. С. 45.
[94] Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 53.
[95] Алексеева Т.В. Новое о Рокотове // Русское искусство XVIII века. М., 1968. С. 281.
[96] Там же. С. 283.

мгновенно, как чудо, которое происходит на глазах у зрителя, и затем будет многократно повторяться при созерцании уже готового полотна»[97]. Для Карева это не свидетельство быстроты исполнения, а ключ к пониманию эстетической природы рокотовского портрета – «атмосферы своеобразного живописного театра»[98], где процесс создания образа становится событием, интригующим и знатока, и неискушенного зрителя. Тем самым Карев переводит анализ послания в эстетическую плоскость, показывая, что Струйский зафиксировал эффект воздействия искусства мастера на современника.

С.С. Степанова также рассматривает послание как источник для реконструкции метода Рокотова. Она акцентирует «проникновенность» мастера («проникая во внутренность души»), связывая ее с опытом всматривания в икону: «внешний минимализм композиционных и живописных приемов <…> воспринимается как строгость и глубина подхода к трактовке личности»[99].

Среди нарративных источников, проливающих свет на отдельные эпизоды биографии Рокотова, особое место занимают мемуары «Капище моего сердца» (1818)[100] князя И.М. Долгорукова (1764–1823). Первым на них обратил внимание А.В. Лебедев. В одной из заметок под названием «Крымов»[101] И.М. Долгоруков повествует о «странном происшествии»: его тетя, графиня Скавронская, заказала Рокотову свой портрет и сестер, уехала в Италию, не заплатив и не забрав работы. Художник подарил их ученику, который продал их коллекционеру Крымову. «Однажды, шедши мимо его двора, летом, я удивился, приметя весьма похожий портрет матушки в доме человека нам незнакомого; стал доискиваться, как он туда попал, и, узнав историю, выкупил матушкин портрет у него за 50

[97] Карев А.А. О месте Ф. С. Рокотова в русском искусстве XVIII века. С. 115.
[98] Там же.
[99] Степанова С.С. «…проникая во внутренность души». О некоторых возможных источниках образности рокотовских портретов. М., 2017. С. 26.
[100] Исследователи отмечают, что жанр этого произведения можно лишь условно отнести к мемуарной прозе. Начиная с января, «каждый календарный день года посвящен какому-нибудь лицу, причем приуроченность дней к лицам весьма прихотлива и причудлива». См.: Коровин В. И. Князь Иван Долгоруков и «Капище моего сердца» // Долгоруков И.М. Капище моего сердца, или словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни. М., 1997. С. 324.
[101] Заметка отнесена к 29 февраля. См.: Долгоруков И.М. Капище моего сердца, или словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни. М., 1997. С. 49.

рублей, цена самого Рокотова тогдашняя»[102]. Судьба портретов родственниц Долгорукова в настоящее время не известна: не сохранилось ни их словесных описаний, ни воспроизведений.

Из этого эпизода можно сделать вывод о взаимоотношениях художника с заказчиками, которые складывались по-разному и не всегда заканчивались вознаграждением. Кроме того, он свидетельствует о том, что произведения портретиста интересовали «охотников до картин» – любителей искусства, коллекционеров. Рокотовские полотна могли стать предметом собирательства, подтверждая мысль о том, что портрет во второй половине XVIII в. «обретает некую независимость от личности модели, становится самостоятельным детищем своего творца, одним из самых престижных экспонатов собрания»[103]. Вероятно, для Крымова женские портреты были ценны не потому, что на них изображены Скавронская, Долгорукова и Ржевская, а потому, что это «Рокотов».

Если А.В. Лебедев привлекал мемуары князя как источник «разнообразных выводов и догадок»[104], то Н.М. Молева, развивая этот сюжет, уточнила датировку событий, вписав их в хронологию творчества Рокотова (1994). Она предположила, что Долгоруков обнаружил портреты своих родственниц не позднее середины 1780-х гг.[105]. В современном каталоге произведений мастера (2023) этот случай рассматривается уже не как биографический курьез, а как подтверждение существования произведений мастера[106].

Таким образом, диапазон интерпретаций источников в изучении биографии Ф.С. Рокотова определялся сменой исследовательских задач – от сбора сведений и фактов к их проблемно-ориентированной интерпретации. В отношении ключевых вопросов биографии (дата рождения, происхождение) эта эволюция прослеживается наиболее отчетливо. Если в XIX в. преобладали умозрительные

[102] Лебедев А.В. Ф.С. Рокотов. Этюды для монографии. С. 45–46.
[103] Ершова М.И. Федор Рокотов в кругу современников. С. 113.
[104] Лебедев А.В. Ф.С. Рокотов. Этюды для монографии. С. 46.
[105] Молева Н.М. Загадки Рокотова, или Жизнь великого портретиста времен Екатерины. М., 1994. С. 162.
[106] Все три портрета отнесены в раздел «Произведения Рокотова, известные по упоминанию в литературе» с датировкой – около 1779 г., основанной на времени отъезда графини М.Н. Скавронской в Италию. См.: Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований : кат. произв. С. 226.

предположения (П.Н. Петров, Н.Н. Врангель), то с середины XX в. определяющую роль приобретает систематический архивный поиск (Н.П. Лапшина, А.И. Михайлов и Р. Подольский), а на современном этапе –пересмотр устоявшихся представлений с привлечением данных технико-технологического исследования и критики источников (И.Г. Романычева, Л.А. Маркина).

Версии о художественных истоках мастера пересматривались аналогичным образом: от безусловного доверия к свидетельству Я. Штелина об обучении Рокотова у иностранцев через поиск национальных корней в советский период к современному взгляду на основе стилистических и технологических данных. Смена исследовательской оптики была обусловлена не только обнаружением новых документов или свидетельств, но и внешними факторами – идеологическим климатом и институциональными возможностями.

Интерпретация нарративных свидетельств современников (письма, поэтические послания, мемуары) прошла путь от безусловного доверия к факту (Н.Н. Врангель) через источниковедческую критику и документальную проверку (А.В. Лебедев, Т.В. Алексеева) к контекстуальному прочтению, где поэтическое послание осмысляется как риторическая конструкция, а частное письмо заказчика – как документ, фиксирующий механизмы художественного рынка XVIII в. (А.А. Карев). Тем самым нарративные источники, не решая ключевых биографических вопросов, позволяют реконструировать социальную и культурную среду, в которой формировался и работал художник: его связи с заказчиками, положение на художественном рынке, восприятие современниками.

ГЛАВА 2. ЭТАПЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА Ф.С. РОКОТОВА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВОЗНАНИИ

2.1. Накопление фактов и первые опыты документирования (XIX в.)

В трудах исследователей XX в. утвердилось представление о том, что Рокотов в XIX столетии оказался в забвении[107]. Это требует уточнения: было ли это забвение типичным для русской живописи XVIII в. в целом или коснулось только художника и его наследия?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо обратиться к текстам XIX в. При этом важно учитывать специфику самого состояния науки об искусстве в этот период. С.В. Бенуа-Рогальский отмечал, что в XIX в. «начинается собирание и систематизация материалов по истории русского искусства, возникает интерес к стилистическому анализу произведений отдельных мастеров, появляется потребность в изучении истории национальной художественной культуры»[108]. Исследователь подчеркивает, что в этот период в России еще не существовало искусствознания как «четко определенной области интеллектуальной деятельности <…>, вопросами развития и современного состояния пространственных искусств занимались преимущественно художественная критика и литература»[109]. Эти обстоятельства предопределили характер первых упоминаний о Рокотове.

Одно из наиболее ранних свидетельств о нем содержится в работе Г. фон Реймерса[110], посвященной истории Императорской петербургской Академии

---

[107] Лебедев А.В. Ф.С. Рокотов. Этюды для монографии. М., 1941. С. 46; Лапшина Н.П. Ф.С. Рокотов. М., 1959. С. 6.
[108] Бенуа-Рогальский С.В. Русское искусство XVIII века в отечественном искусствознании: По избранным произведениям русских искусствоведов XIX – XX веков. С. 16.
[109] Там же. С. 10.
[110] Реймерс Генрих Кристоф фон (1768–1812) – публицист, переводчик Коллегии иностранных дел.

художеств за первые пятьдесят лет ее существования[111]. Труд был издан в Петербурге в 1807 г. на французском языке, за год до смерти Рокотова. Русский перевод книги увидел свет лишь в 1892 г. на страницах журнала «Русский художественный архив»[112]. Во вступлении Реймерс уточняет, что, собирая факты, он обращался за помощью к профессорам Академии художеств и самим художникам и «всегда руководился наставлениями этих специалистов»[113]. Это обстоятельство дало Т.В. Алексеевой основание полагать, что оценки, высказанные автором, выражают суждения, распространенные в академической среде начала XIX в., а не только его собственные[114].

Выделив в истории Академии основные этапы (1758–1764, 1764–1802, 1803–1808), Реймерс привел сведения о наиболее значительных мастерах и дал им краткие характеристики[115]. Обращаясь к начальному, шуваловскому периоду Академии, автор называет имена ее первых выпускников. В их число вошли Баженов, Старов, Лосенко, Козлов, Чемесов.

Рокотов охарактеризован так: «хороший портретист, еще живущий, и художник, очень ценимый в молодости»[116]. В тексте, опубликованном в «Русском художественном архиве» (1892), это место было переведено иначе: «художник, очень уважаемый, несмотря на свою молодость»[117]. Это не вполне точно передает смысл оригинала, где речь идет не о возрасте художника (в момент выхода книги Рокотову было около 72 лет), а о признании, полученном им в молодые годы.

О Рокотове в обзоре написано меньше, чем о других мастерах. Например, более подробного описания удостоились Левицкий и Боровиковский, которые, как указал Реймерс, хотя и «не были воспитанниками Академии, но, будучи

---

[111] Reimers H. von L'Academie Imperiale des Beaux-Arts a St. Petersbourg depuis son origine jusqu'au regne d'Alexandre I. St.-Petersburg, 1807. 161 p.

[112] Реймерс Г. Императорская Академия художеств в Петербурге со времени своего основания до царствования Александра I // Русский художественный архив. 1892. №5–6. С. 292–320.

[113] Там же. С. 292.

[114] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX веков. М., 1975. С. 10.

[115] Верещагина А.Г. Критики и искусство: очерки истории русской художественной критики середины XVIII – первой трети XIX века. М., 2004. С. 260.

[116] Пер. с фр. яз. по изданию: Reimers H. von L'Academie Imperiale des Beaux-Arts a St. Petersbourg depuis son origine jusqu'au regne d'Alexandre I. St.-Petersburg, 1807. P. 12.

[117] Реймерс Г. Императорская Академия художеств в Петербурге со времени своего основания до царствования Александра I // Русский художественный архив. 1892. №5–6. С. 295.

прекрасными портретными живописцами, заслуживают быть названными в числе русских, выдающихся художников»[118]. О Левицком сообщается следующее: «член Совета Академии, обладает искусством так хорошо передавать материю всевозможных драпировок, особенно атлас и бархат, что в этом ему нет соперников»[119]. О Боровиковском: «художник с большими достоинствами, пишет исключительно только левой рукой, делает портреты поразительные по сходству и в то же время умеет схватить выражение и характер» [120].

Краткий отзыв о Рокотове, без указания на какие-либо особенности его живописной манеры может свидетельствовать о том, что в академической среде[121] начала XIX в. творчество художника не воспринималось как обладающее ярко выраженными индивидуальными чертами, а его репутация основывалась скорее на памяти о былой популярности, чем на актуальном признании.

К историческим обзорам относится и труд президента Академии художеств А.Н. Оленина[122] «Краткое историческое сведение о состоянии Императорской Академии художеств с 1764 по 1829 год» (1829). Цель этого сочинения состояла в том, чтобы представить историю Академии в выгодном свете, подчеркнуть ее заслуги и обосновать необходимость реформ[123].

В первом разделе, посвященном живописи, А.Н. Оленин отвел ведущую роль исторической живописи, характеризуя ее представителей: от Лосенко до Брюллова. Далее в параграфе о портретистах из мастеров XVIII в. выделены имена лишь трех: Рокотова, Левицкого и Боровиковского с указанием, что «сии три художника, бывшие потом членами Академии, воспитывались вне оной. Все они обратили на себя внимание отличным их искусством в живописи

---

[118] Реймерс Г. Императорская Академия художеств в Петербурге со времени своего основания до царствования Александра I // Русский художественный архив. 1892. №5–6. С. 307.
[119] Там же.
[120] Там же.
[121] А.Г. Верещагина предполагает, что среди собеседников Реймерса были мастера классицизма – Ф.Ф. Щедрин и И.А. Акимов. См.: Верещагина А.Г. Критики и искусство: очерки истории русской художественной критики середины XVIII – первой трети XIX века. М., 2004.С. 266.
[122] Оленин Алексей Николаевич (1763/1764–1843) – государственный деятель, ученый, историк, библиограф, директор Императорской публичной библиотеки (1811–1843), президент Академии художеств (1817–1843).
[123] Оленин А.Н. Избранные труды по истории и деятельности Императорской Академии художеств / Б-ка Рос. акад. наук; сост., вступ. ст. и прим. Н.С. Беляев; науч. ред. Г.В. Бахарева. СПб., 2010. С. 4.

портретной»[124]. О Рокотове сказано, что он «сверх множества портретов его работы, оставил в Академии историческую картину, изображающую Венеру с Купидоном»[125] (см. Приложение, ил. 17).

Среди других отзывов о Рокотове этого периода внимания заслуживают сочинения П.П. Свиньина[126]. Один из очерков его книги «Достопамятности Санктпетербурга и его окрестностей» (1816–1828) был посвящен Академии художеств. После обзора истории основания и устройства Академии автор отметил ее выдающихся выпускников.

Важное место в очерке занимает характеристика русской портретной живописи. Свиньин причислил О.А. Кипренского к новой портретной школе, а его предшественников – к первой школе, в которой главное место занимает Левицкий[127]. Рокотов помещен на вторую ступень в иерархии «первой школы». Свиньин тем самым вовсе не умалил его достоинств, а, напротив, закрепил за ним репутацию одного из основоположников портретной традиции. Однако это ранжирование свидетельствует о том, что в первой половине XIX в. Рокотова воспринимали как мастера, уступающего Левицкому.

Одним из первых, кто заявил о необходимости признания достижений русской живописи XVIII в., стал издатель «Художественной газеты» Н.В. Кукольник[128]. В очерке о А.П. Лосенко (1838) он писал о недостатке сведений о мастере и трудностях их собирания[129], что в полной мере относилось и к другим русским художникам, включая Рокотова. В статье «Русская живописная школа» (1846) Кукольник утверждал, что критику необходимы знания не только в области рисунка и перспективы, но и понимание национальных школ – их отличий,

---

[124] Оленин А.Н. Краткое историческое сведение о состоянии Академии художеств, с 1764-го по 1829-й год. СПб., 1829. С. 15.
[125] Там же. С. 16.
[126] Свиньин Павел Петрович (1787–1839) – литератор, художник, коллекционер, переводчик Коллегии иностранных дел, путешественник, издатель, редактор журнала «Отечественные записки» (1818–1830), член Общества поощрения художников.
[127] Свиньин П.П. Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей. СПб., 1817. С. 78.
[128] Кукольник Нестор Васильевич (1809–1868) – писатель, драматург, журналист, редактор и издатель «Художественной газеты».
[129] Кукольник Н.В. Лосенко. Живопись (русская школа) // Художественная газета. 1838. №12. С. 374.

истоков, направлений и перспектив развития[130]. При этом Кукольник с сожалением констатировал, что «имена Лосенки, Боровиковского, Угрюмова, Левицкого и многих, многих других талантливых живописцев едва известны в наше время»[131]. Именно они, по его мнению, «образовали и с дивным самоотвержением и истинною любовью к искусству продолжали вести школу, которая должна была произвести К. Брюллова»[132]. Кукольник лишь кратко упомянул Рокотова и Чемесова, «которые в своих родах пользовались доброю известностью»[133]. Этот краткий отзыв является не следствием личного равнодушия, а отражением скудости знаний о художнике в 1840-е гг. Можно сделать вывод, что подход Кукольника – просветительско-публицистический: он не столько изучает, сколько призывает изучать.

В «Художественной газете» Н.В. Кукольника за 1838 г. был напечатан перевод труда профессора истории искусств Геттингенского университета Иоганна Фиорилло «Опыт истории начертательных художеств в России»[134]. Как выяснил К.В. Малиновский, Фиорилло в своей работе заимствовал сведения, в том числе из «Перечня знатнейших художников России» Якоба Штелина, однако допустил по сравнению с текстом оригинала много ошибок и неточностей в написании фамилий художников[135].

Спустя два десятилетия А.Н. Андреев[136] в книге «Живопись и живописцы главнейших европейских школ» (1857) предпринял первую попытку создания всеобъемлющего исторического обзора: от Древнего Египта до отечественной живописи начала XIX в. Как указывал сам автор, его труд – это своего рода справочный словарь, предназначенный для любителей живописи. В предисловии автор указал, что его источниковую базу составили различные сочинения иностранных авторов, и в том числе материалы из «Художественной газеты» Н.В.

---

[130] Кукольник Н.В. Русская живописная школа // Картины русской живописи. СПб., 1846. С. 80.
[131] Там же.
[132] Там же.
[133] Там же. С. 95.
[134] Записки Якова Штелина об изящных искусствах в России: в 2-х т. Т. 1. М., 1990. С. 31.
[135] Там же. С. 23.
[136] Андреев Александр Николаевич (1830–1891) – поэт, литератор, переводчик, популяризатор истории искусства, почетный вольный общник Императорской Академии художеств.

Кукольника[137].

В разделе, посвященном русской живописи, Андреев представил краткий очерк ее развития от иконописи до середины XIX века. В издании «История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века – начало XX века. 1871–1917» (1969) эта часть труда охарактеризована как заслуживающая положительной оценки, отличающаяся систематичностью и широтой охвата[138].

В сообщении о Рокотове Андреев отмечает такие достоинства его живописи, как мягкость, естественность и прозрачность красок[139], однако при этом называет имя художника «Петр»[140] вместо «Федор». Эта ошибка, по мнению Н.П. Лапшиной, является свидетельством забвения Рокотова[141]. Однако скорее это было следствием механической ошибки – неверной трактовки имени, возникшей на каком-то этапе цепочки заимствований: от оригинальных записей Штелина через труд Фиорилло до справочника А.Н. Андреева.

Изучение сочинений первой половины XIX в. свидетельствует о том, что их авторы еще не занимались профессиональными изысканиями, основанными на работе в архивах и непосредственном изучении произведений[142]. Публикации, посвященные искусству прошлого, оставались в основном компилятивными, часто основывались на случайных или вторичных данных, что неизбежно вело к распространению ошибок.

Во второй половине XIX в. ситуация постепенно меняется, и наряду с обращением к истокам национальной культуры – древнерусскому искусству[143] – в фокусе внимания исследователей оказывается и русский XVIII в. Так, в статье

---

[137] Андреев А.Н. Живопись и живописцы главнейших европейских школ. Настольная книга для любителей изящных искусств с присовокуплением замечательнейших картин, находящихся в России, и 16 таблиц монограмм известнейших художников. Составил по лучшим современным изданиям А.Н. Андреев. СПб., 1857. С. II.

[138] История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века – начало XX века. 1871–1917. Кн. 2 / отв. ред. Б.Р. Виппер и Т.Н. Ливанова. М., 1969. С. 234.

[139] Там же.

[140] Там же. С. 483.

[141] Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 7.

[142] История европейского искусствознания. Первая половина XIX века. М., 1965. С. 209.

[143] Вздорнов Г.В. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986. С. 79.

историка П.Н. Петрова (1827–1891)[144] «Отечественная живопись за 100 лет», опубликованной в журнале «Северное сияние» в 1862 г., впервые дается обзор развития портретной живописи XVIII в.: от Антропова до Щукина.

Во вступлении П.Н. Петров сообщил о произведениях, отправленных на Международную выставку в Лондоне в 1862 г., отмечая, что из 37 художников были только четыре мастера XVIII в.[145]: Д.Г. Левицкий, А.П. Лосенко, Ф.Я. Алексеев и В.Л. Боровиковский. Полотна Рокотова в этот список не включены[146]. Вероятно, эта неполнота и общее впечатление от лондонской выставки побудили Петрова представить ретроспективный взгляд на историю русской живописи.

Обращаясь к портретистам последней трети XVIII в., Петров выделил Левицкого, называя Антропова и Рокотова его предшественниками[147]. Рокотов в статье охарактеризован как «менее своеобразный, чем Антропов и более искусный как исполнитель, хотя, правду сказать, монотонный»[148]. Также он назван подражателем иностранцам, в частности Вигилиусу Эриксену[149]. Шведский мастер (приехал в Петербург в 1757 г., с 1762 г. – придворный художник Екатерины II[150]) мог оказать влияние на раннее творчество Рокотова своим легким прозрачным письмом. Однако анализ произведений 1760-х гг. показывает, что его манера отличается от Эриксена. Это дает основание считать оценку Петрова спорной.

Петров выделил в творчестве Рокотова женские портреты как наиболее удачные, без указания имен изображенных, ограничиваясь определениями вроде «молодая жена прокурора коллегии»[151] или «премьер-майорша, с томными

---

[144] Петров Петр Николаевич (1827–1891) – историк, писатель, историограф русского искусства, почетный вольный общник Императорский Академии художеств. См.: Острой О. С. Труды, в которых отразился век: Историки искусства в Публичной библиотеке: конец XVIII – начало XX веков. СПб., 2004.
[145] Петров П.Н. Отечественная живопись за 100 лет // Северное сияние. Т.1. 1862. Стб. 391.
[146] Список русских художественных произведений, назначенных на Лондонскую Всемирную выставку // Северное сияние. Т. 1. 1862. Стб. 125–128.
[147] Там же. Стб. 394.
[148] Там же.
[149] Там же.
[150] Государственный Русский музей. Живопись XVIII–XX века. Кат. в 15 т. Т. 1. СПб., 1998. С. 181.
[151] Петров П.Н. Отечественная живопись за 100 лет // Северное сияние: русский художественный альбом, издаваемый Васильем Генкелем. Т. 1. СПб., 1862–1865, 1862. Стб. 395.

глазами, в жиденьком шелковом роброне»[152]. Кроме того, приводятся описания рук на портретах: «руки дам Рокотова – вполне руки барынь XVIII века, которые стыдились чем-нибудь заниматься. На то есть холопки – был вечно-наивный ответ их»[153]. Эти комментарии вызывают сомнения в глубоком знакомстве историка с произведениями мастера, поскольку для большинства рокотовских портретов характерен погрудный срез и руки не изображены. Подобные оценки свидетельствуют о публицистическом подходе к произведениям живописи, при котором анализ художественных приемов вытесняется идеями о «праздности» дворянства XVIII в.

Несмотря на субъективность отдельных суждений, именно Петрову принадлежит заслуга введения в научный оборот важнейших архивных документов. В 1864 г. П.Н. Петров в «Сборнике материалов для истории Санкт-Петербургской Академии художеств за 100 лет ее существования» опубликовал найденные в архиве Академии материалы, проливающие свет на академическую карьеру Рокотова в 1760–1765 гг.[154]. Из них стало известно, что в 1761 г. Рокотов уже состоял в числе 3-го класса академиков вместе с Лосенко, Баженовым, Головачевским и Саблуковым[155], в 1765 г. принят «в достоинство академиков»[156].

В Примечании к первому тому «Сборника материалов…» П.Н. Петров привел краткую справку о Рокотове, в которой высказал предположение о его рождении в 1730-е гг. Опираясь на архивные материалы, а именно на ордера И.И. Шувалова, историк привел также сведения об учебе и карьере Рокотова в Академии художеств: начало обучения в 1760 г., получение звания адъюнкта в 1762 г., о назначении жалованья в размере 300 руб. в год[157]. Согласно П.Н. Петрову, Рокотов был произведен в адъюнкты за портрет Петра III. В Академии

---

[152] Петров П.Н. Отечественная живопись за 100 лет // Северное сияние: русский художественный альбом, издаваемый Васильем Генкелем. Т. 1. СПб., 1862–1865, 1862. Стб. 395.
[153] Там же.
[154] См.: Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования / изд. под ред. П.Н. Петрова и с его примеч. Ч. 1.: 1758–1811. СПб., 1864. С. 15, 52, 78, 109, 111.
[155] Там же. С. 15.
[156] Там же. С. 111.
[157] Примечания // Сборник материалов для истории Имп. С.-Петерб. академии художеств за сто лет ее существования / Изд. под ред. П.Н. Петрова и с его примеч. Ч. 1.: 1758–1811. СПб., 1864. С. 632.

художник «по должности адъюнкта отправлял дежурство в классах, помесячно чередуясь с Гловачевским, Саблуковым и (после 19 Авг. 1762 г.) с Гавр. Игн. Козловым»[158]. Обязанности адъюнктов, как следует из Примечаний, состояли в том, чтобы «поправлять рисунки учеников и смотрение иметь в чистоте их и опрятности»[159].

Сведения, собранные П.Н. Петровым, легли в основу последующих справочных изданий. Примером может служить справочник Ю. Б. Иверсена[160] «Медали в честь русских государственных деятелей и частных лиц» 1883 г. Во втором томе приводится краткая справка о Рокотове, т.к. его имя было помещено на медали в память о столетнем юбилее Императорской Академии художеств[161]. Также на труд П.Н. Петрова будут опираться Д.А. Ровинский, А.И. Сомов, Н.Н. Врангель.

Наряду с накоплением архивных сведений о русских художниках, организуются первые портретные выставки, на которых представлены и полотна Рокотова. Как отмечает Т.В. Карпова, идея устройства портретных выставок была заимствована из английской практики, где подобные экспозиции проводились с первой трети XIX в., а в 1856 г. в Лондоне была создана Национальная портретная галерея[162]. К примеру, на этот опыт ориентировался и секретарь Московского общества любителей художеств Л.Н. Панин, предложивший в 1868 г. провести в Москве «Выставку портретов русских достопримечательных людей»[163]. Идея организации портретной выставки была подхвачена Обществом поощрения художников. В 1870 г. в Санкт-Петербурге, в здании Министерства внутренних дел[164], состоялась «Историческая выставка русских портретов известных лиц

---

[158] Примечания // Сборник материалов для истории Имп. С.-Петерб. академии художеств за сто лет ее существования / Изд. под ред. П.Н. Петрова и с его примеч. Ч. 1.: 1758–1811. СПб., 1864. С. 633.
[159] Там же.
[160] Иверсен Юлий Богданович (1823–1900) – историк, специалист в области медальерного искусства, старший хранитель мюнц-кабинета Императорского Эрмитажа.
[161] Иверсен Ю.Б. Медали в честь русских государственных деятелей и частных лиц. Т. 2. СПб., 1883. С. 155–156.
[162] Карпова, Т. От Елизаветы до Виктории. Выставка из лондонской Национальной портретной галереи / Т. Карпова // Третьяковская галерея. – 2016. – № 2 (51). URL: https://www.tg-m.ru/articles/2-2016-51/ot-elizavety-do-viktorii-vystavka-iz-londonskoi-natsionalnoi-portretnoi-galerei (дата обращения: 24.08.2026).
[163] Каталог Выставки портретов русских достопримечательных людей на Постоянной выставке... Общества любителей художеств. М., 1868. 35 с.
[164] Современный адрес: Набережная р. Фонтанки, 57.

XVI – XVIII вв.».

Выставка 1870 г. объединила 879 произведений из императорских дворцов, музеев и частных собраний[165]. В организационный комитет, кроме П.Н. Петрова, вошли историки и специалисты по генеалогии и геральдике – князь А.Б. Лобанов-Ростовский и А.А. Васильчиков[166]. Изданный к выставке каталог и сегодня остается ценным пособием по истории портрета[167]. Он дает представление о составе экспозиции и логике отбора произведений: приоритет отдавался портретам «известных лиц», что соответствовало иконографическому подходу. Кроме того, был выпущен альбом с фотографиями А.М. Лушева, включавший пять разделов: коронованные особы, предстоятели церкви, общественные деятели, женские портреты, исторические композиции[168].

Произведения были расположены в хронологическом порядке, по царствованиям: «Зала Петра I», «Зала Елизаветы I и Петра III», «1-я зала Екатерины II» и т.д. Подобное устройство свидетельствует, что портрет XVIII в. воспринимался организаторами, прежде всего, как исторический документ, запечатлевший образы людей ушедших эпох. Приведем конкретный пример:

«282

ИВАН ИВАНОВИЧ ШУВАЛОВ (родился 1 ноября 1727 г., умер 14 ноября 1797 г.) Основатель Московского Университета и Импер. Академии Художеств, друг и покровитель Ломоносова, любимец Елизаветы и Петра III, Обер-камергер Екатерины II. Изображение очень молодого еще, в темно-синем бархатн. кафтане, с Андреевскою лентою[169]. Пис. Рокотов, масл. краск. на пол. (выш. 16 верш., шир. 12½ вершк.). Принадлежит Импер. Акад. Худ.»[170].

---

[165] Каталог выставки русских портретов известных лиц XVI–XVIII веков, устроенной Обществом поощрения художников / сост. П.Н. Петров. СПб., 1870. 232 с.

[166] Сафарова Я.Р. Выставка портретов русских деятелей XVI–XIX вв., организованная Обществом поощрения художников в 1870 г.: загадки и новые факты // Петербургские искусствоведческие тетради. 2022. Вып. 72. С. 79.

[167] Маркина Л.А. Портретист Г.Х. Гроот и немецкие живописцы в России середины XVIII века. С. 24.

[168] Исторический альбом портретов известных лиц XVI–XVIII вв. Выставки общества поощрения художников, фотографированный и изданный художником А.М. Лушевым. СПб., 1870. 61 с.

[169] Награда – Андреевская лента – указана ошибочно, на портрете изображен польский орден Белого Орла (синяя лента через левое плечо и звезда), полученный И.И. Шуваловым в 1754 г.

[170] Каталог выставки русских портретов известных лиц XVI–XVIII веков, устроенной Обществом поощрения художников / сост. П.Н. Петров. СПб., 1870. С. 83.

В описании произведений акцент сделан на личности модели, ее статусе и заслугах. Этот подход, заложивший основы для научной каталогизации, будет продолжен и развит в дальнейшем.

В каталоге Исторической выставки насчитывается 14 портретов[171], отнесенных организаторами к Рокотову. Вместе с тем это количество можно считать условным. Сопоставление сведений каталога с современными данными показывает, что несколько произведений были ошибочно отнесены организаторами к наследию мастера. Так, например, портрет Екатерины II, показанный на выставке (Кат. № 296), в настоящее время считается работой Левицкого[172]. Кроме того, некоторые подлинные полотна Рокотова были определены как работы его современников. Например, портрет великого князя Павла Петровича «в овале, в красном бархатном кафтанчике» отнесен к кисти Пьетро Ротари (Кат. № 517)[173] (см. Приложение, ил. 5). И, наоборот, Д.Г. Левицкому приписаны полотна, которые в настоящее время считаются рокотовскими. Речь идет о портретах И.И. Барятинского (Кат. №732)[174] (см. Приложение, ил. 51) и М.Б. Струговщиковой (Кат. №343)[175] (см. Приложение, ил. 46). Подтвердить или опровергнуть авторство Рокотова в других произведениях, указанных в каталоге 1870 г., затруднительно, поскольку описания очень краткие и не сопровождаются репродукциями портретов.

В последней трети XIX в. вышло несколько словарей и справочников по истории отечественного искусства. В 1872 г., спустя два года после «Исторической выставки…» был издан «Словарь русских гравированных

---

[171] См.: №223 – портрет графини Мавры Егоровны Шуваловой, №228 – портрет графа Петра Ивановича Шувалова, №230 – портрет княгини Екатерины Александровны Головкиной, три портрета Петра III – №259, №261, №262, №265 – портрет Иоанны Елизаветы Ангальт-Цербской (копия Рокотова с А. Пэна), №282 – портрет Ивана Ивановича Шувалова, №296 – портрет Екатерины II, №356 – портрет графа Петра Борисовича Шереметьева, №388 – портрет Екатерины II, №397 – портрет Екатерины II, №512 – портрет Павла I, №780 – портрет Ивана Ивановича Шувалова.

[172] Авторство портрета традиционно относили к Ф.С. Рокотову, но «после публикации тщательно аргументированной статьи Д.М. Мигдал портрет был безоговорочно отнесен к числу работ Левицкого». См.: Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735–1822): кат. выст. Л., 1987. С. 64.

[173] Там же. С. 146.

[174] Там же. С. 198.

[175] Там же. С. 98.

портретов» Д.А. Ровинского[176]. По совету М.П. Погодина Ровинский стал заниматься собиранием гравюры, перейдя «от бесцельного и бессистемного накопления к осмысленному собирательству, имеющему конечные цели и твердые задачи»[177]. Ровинский включил в словарь более десяти гравированных портретов с полотен Рокотова, среди которых портреты Екатерины II, Павла I, Петра III, И.Г. Орлова, И.Л. Голенищева-Кутузова, П.Г. Демидова, однако не привел сведений о художнике[178].

Спустя почти десять лет Ровинский подготовил к изданию новый труд – «Подробный словарь русских гравированных портретов» в четырех томах (1886–1889). Этот фундаментальный труд и по сей день сохраняет свою научную значимость, а Ровинского по праву называют «иконографом»[179]. Словарь составлен на основе 2000 листов из личного собрания коллекционера, став «незаменимым помощником для историков, исследователей гравюры, знатоков, занимающихся портретным жанром»[180]. В изобразительном материале – живописном или гравированном портрете – Ровинский видел ценный исторический источник[181]. По его словам, гравюры «раскрывают перед нами, так сказать, вчерашний день русской жизни»[182]. Вместе с тем он прекрасно понимал значимость собранной коллекции гравированных портретов, отмечая, что они «в отношении к сходству и хронологической достоверности, так и в художественном отношении, имеют больше преимуществ и перед живописными копиями, исполненными почти всегда плохими мастерами и перед большинством старых оригиналов сомнительной достоверности»[183].

---

[176] Ровинский Дмитрий Александрович (1824–1895) – правовед, коллекционер, знаток русского искусства и гравирования.

[177] Павлова Г.В. Дмитрий Александрович Ровинский – правовед и искусствовед. Его роль в становлении и развитии русского искусствознания: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. СПб., 2011. С.11.

[178] Ровинский Д.А. Словарь русских гравированных портретов. СПб., 1872. С. 234.

[179] История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века – начало XX века. 1871–1917. Кн. 2 / отв. ред. Б.Р. Виппер и Т.Н. Ливанова. М., 1969. С. 233.

[180] Кривонденченков С.В. Типологические особенности знаточества в русском искусстве второй половины XIX – начала XX века // Вестн. Челябинского гос. ун-та. 2010. № 34 (215). С. 169.

[181] Павлова Г.В. Дмитрий Александрович Ровинский – правовед и искусствовед. Его роль в становлении и развитии русского искусствознания. С. 14.

[182] Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов: в 4 т. Т. I. СПб., 1886. С. III.

[183] Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов: в 4 т. Т. IV. Приложения, заключение и алфавитные указатели. СПб., 1889. Стб. 328.

В словаре Ровинский привел краткие сведения о художниках и произведениях, истории создания и их текущем местонахождении. В четвертом томе, в главе, посвященной развитию в России портретной живописи и гравюры, опираясь на рукопись Я. Штелина и труды П.Н. Петрова, Ровинский сообщил следующее: «Рокотов, подражавший графу Ротари, при восшествии на престол Екатерины уже пользовался громкою известностью и был завален работами»[184]. Поскольку обзор русской живописи построен вокруг изображений императрицы Екатерины II, из всего наследия Рокотова в описание включены два ее портрета. Первый – поясной портрет «писан в Москве, в 1765 г. (?); Екатерина находила его очень схожим и подарила его Академии Наук, где он и ныне находится»[185]. Второй – портрет «в рост, в профиль, в красивой архитектурной обстановке, для князя Г. Г. Орлова; он находится в настоящее время в Гатчине»[186]. Данные, приведенные Ровинским, служат примером накопления фактографических сведений о Рокотове, однако ученый не сопровождает их искусствоведческим анализом.

Несмотря на ценность материалов Ровинского, содержащиеся в них сведения зачастую требуют проверки. Это в полной мере относится и к его сообщениям о Рокотове. Ровинский привел сведения (без ссылки на источник) о том, что императрица Екатерина II, недовольная своим портретом кисти шведского живописца Александра Рослина, «приказывала писать с него одни аксессуары, а лице писать с Рокотовского оригинала»[187]. В разделе «Алфавитный указатель мастеров…» приводится краткая биографическая справка, однако в ней неточно указана дата смерти художника (1810 вместо 1808)[188], а также ошибочно указан статус придворного живописца[189], которым Рокотов не обладал.

---

[184]Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов: в 4 т. Т. IV. Приложения, заключение и алфавитные указатели. СПб., 1889. Стб. 394.
[185] Там же.
[186] Там же.
[187] Там же. Стб. 390.
[188] Там же. Стб. 729.
[189] Там же.

Однако не только источниковедческие пробелы препятствовали формированию адекватного образа Рокотова. Сама художественно-критическая атмосфера второй половины XIX в. была малоблагоприятна для переосмысления наследия портретистов екатерининской эпохи. По замечанию И.Я. Корницкого, в XIX в. интерес к мастерам до-александровской эпохи был вытеснен новыми художественными веяниями: «Слишком громки были триумфы академиков, слишком велик переворот передвижников, слишком не гармонировала суровая, бескрасочная повседневность с их радостным светлым искусством»[190].

Особую позицию по отношению к искусству прошлого заняла демократическая критика. В рамках своей идеологической программы она искала в художественной культуре прошлого темы и мотивы, созвучные эстетике критического реализма второй половины XIX в. В этом контексте творчество Рокотова и других портретистов XVIII в. оказалось неактуальным.

Одним из ведущих представителей этого направления был В.В. Стасов[191]. Как отмечает Э.В. Пастон, художественные убеждения Стасова сложились в обстановке демократического подъема конца 1850-х – начала 1860-х гг[192]. В основу его эстетики легли взгляды революционных демократов – В.Г. Белинского, Н.А. Добролюбова, Н.Г. Чернышевского. В этой системе координат искусство было поставлено перед необходимостью выполнять функции, которые в иных условиях взяла бы на себя философия или политическая публицистика. Отсюда – борьба с академизмом и требование нового содержания, а реализм трактовался не просто как свобода от канонов, но как нравственная обязанность художника изучать и критиковать жизнь. В такой эстетике поклонение красоте становилось чуть ли не признаком нравственной неполноценности, а живопись, по убеждению Стасова, не должна была выдумывать сюжеты, далекие от задач литературы[193].

В статье «После всемирной выставки» (1863) Стасов охарактеризовал

---

[190] Корницкий И.Я. Д.Г. Левицкий // Среди коллекционеров. 1922. № 4. С. 3.

[191] Стасов Владимир Васильевич (1824–1906) – художественный и музыкальный критик, библиограф, архивист, общественный деятель.

[192] Пастон Э.В. А.В. Прахов и В.В. Стасов. Взгляды на искусство двух эстетических антагонистов // Третьяковские чтения. 2010–2011: материалы отчет. науч. конф. М., 2012. С. 555.

[193] Там же.

русское искусство XVIII в. как подражательное и лишенное самостоятельности, «послушное эхо» европейских образцов[194]. Критик признавал, что в портрете русские художники – Левицкий, Боровиковский, Кипренский и Брюллов достигли значительных успехов; их работы он сравнивал с лучшими образцами английской школы. Однако здесь же отмечается их ограниченность – портреты изображали преимущественно аристократические круги, были парадными и далекими от реальной жизни простого народа.

Стасов, утверждая критический реализм, был готов отринуть все иное не только в современной живописи. Его протест против Академии художеств и салонного портрета был спроецирован и на искусство XVIII столетия. Свою позицию Стасов сохранял на протяжении десятилетий. Спустя почти 30 лет, в статье, посвященной Таврической выставке 1905 г., он критиковал ее организаторов за слишком высокую, по его мнению, оценку мастеров XVIII в. О Левицком и Боровиковском он писал следующее: «люди все талантливые, замечательно одаренные, но бессмысленные, ничего не способны были ощутить, задумать и исполнить такого, что могло бы иметь значение для всякого другого времени, кроме их собственного времени пресмыкания»[195]. Рокотов в статье не упомянут вовсе, при том, что на выставке было представлено более пятидесяти полотен, связываемых с его именем. Это умолчание симптоматично: в иерархии стасовских ценностей Рокотов, как мастер камерного, «безыдейного» портрета, просто не существовал в качестве значимой фигуры.

Взгляд Стасова на искусство прошлого упускает из виду саму природу и условия его существования. Портрет в XVIII в. был регламентирован его ролью во дворце или дворянской усадьбе. Рокотов, наряду с другими мастерами, создавал портреты, которые исследователи XX века оценили как выражение эстетических идеалов эпохи. И дело не только в том, что тогда еще не было того конфликта между художником и заказчиком, который проявился в эпоху

[194] Стасов В.В. После всемирной выставки // Стасов В.В. Избр. соч. В 3-х т.: Живопись. Скульптура. Музыка. М., 1952. Т.1. С. 65–112.
[195] Стасов В.В. Итоги нашей портретной выставки // Избранное. Живопись. Скульптура. Графика. В 2-х т. Т. 1. М., 1950. С. 407.

романтизма и нашел художественное воплощение в повести Н.В. Гоголя «Портрет»[196]. Для понимания этого необходимо было перейти с позиции критика на позицию историка искусства, требовался такт историзма, которого не хватало страстному и пристрастному[197] Стасову. Именно отсутствие исторического подхода, который позволил бы увидеть в искусстве прошлого не «пресмыкательство», а форму выражения эстетических идеалов, мешало Стасову оценить достижения Рокотова и его современников.

Пристрастность в оценках обнаруживается и в других работах конца XIX в. В это время историк А.П. Новицкий[198] готовил труд «История русского искусства». Во втором томе, посвященном русскому искусству XVIII – XIX вв., есть параграф о портретной живописи. С опорой на Я. Штелина сообщается, что Рокотов «умевший отлично подделываться под чужую манеру и подражавший своему учителю, модному портретисту, графу Ротари пользовался громкою известностью и был завален работами»[199]. Новицкий повторил сведения, согласно которым Рокотов «два раза писал портреты и с Екатерины II, которая находила их из «самых похожих» и даже пожаловала художнику звание «придворного живописца»»[200]. Таким образом, характеристика, данная Новицким, не подкреплена анализом конкретных произведений и отражает традиционное представление о мастере. Кроме того, были допущены фактические ошибки, (сведения о звании придворного живописца).

Однако в дальнейшем А.П. Новицкий пересмотрел свои ранние суждения. Работа над статьями для фундаментального справочного словаря «Русский биографический словарь» (1913) позволила ему привлечь новейшие публикации Н.Н. Врангеля, а также каталоги ретроспективных выставок 1902 и 1905 гг. В результате он представил более развернутую и точную биографическую справку о

---

[196] Гоголь Н.В. Портрет // Петербургские повести / изд. подгот. О.Г. Дилакторская. СПб., 1995. С. 49–87.
[197] История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века – начало XX века. 1871–1917. Кн. 2 / Отв. ред. Б.Р. Виппер и Т.Н. Ливанова. М., 1969. С. 226.
[198] Новицкий Алексей Петрович (1862–1934) – историк искусства, библиограф, академик Всеукраинской Академии наук.
[199] Там же. С. 159.
[200] Там же.

Рокотове, значительно увеличил список созданных мастером портретов до 50, а также представил библиографический список[201]. Статья Новицкого может быть полезна в вопросе истории бытования портретов, так как в перечне произведений указано их местонахождение, в отдельных случаях – владельцы.

Примерно в это же время историк искусства Н.П. Собко[202] приступил к изданию капитального «Словаря русских художников» (1893–1899)[203], задуманного как наиболее полный справочник по отечественному искусству. Собко предоставил систематизированные, проверенные по архивным документам данные о жизненном и творческом пути мастеров. Примером может служить статья о художнике елизаветинского времени – А.П. Антропове. В ней зафиксированы сведения о жизни и творчестве художника (заказы, оклады, командировки, ученики), но оставлены за скобками вопросы стилевой эволюции.

Труд Собко, несомненно, важен для изучения русской художественной культуры в целом, однако для историографии Рокотова его значение оказывается ограниченным. Издание не было завершено: увидели свет лишь тома, включающие фамилии на буквы от «А» до «П».

Более взвешенной позиции, чем В.В. Стасов, придерживался историк искусства А.И. Сомов[204]. В 1886 г. он был назначен на должность старшего хранителя Картинной галереи Эрмитажа[205]. В исследовании И.Н. Мартынова показано, что к этому моменту Эрмитаж серьезно отставал от ведущих европейских музеев в научной обработке коллекций[206]. Именно Сомову предстояло создать каталог – первое глубоко научное описание живописного собрания. В своей работе он опирался не только на материалы предшественников,

---

[201] Новицкий А.П. Ф.С. Рокотов // Русский биографический словарь / под ред. А.А. Половцова. СПб., 1913. Т. 16. С. 431–433.

[202] Собко Николай Петрович (1851–1906) – библиограф, историк искусства, редактор журнала «Искусство и художественная промышленность».

[203] Собко Н.П. Словарь русских художников, ваятелей, живописцев, зодчих, рисовальщиков, граверов, литографов, медальеров, мозаичистов, иконописцев, литейщиков, чеканщиков, сканщиков и проч.: с древнейших времен до наших дней (XI–XIX вв.). Т. 1. СПб., 1893.

[204] Сомов Андрей Иванович (1830–1909) – историк искусства, художественный критик, коллекционер, почетный вольный общник петербургской Академии художеств, старший хранитель Императорского Эрмитажа, редактор журнала «Вестник изящных искусств».

[205] Мартынов И.Н. Каталог Картинной галереи Эрмитажа А.И. Сомова и его роль в истории музейного дела России // Вопросы музеологии. 2012. № 2 (6). С. 26.

[206] Там же. С. 27.

но и на собственные наблюдения, сделанные во время поездок по европейским музеям, и на постоянное изучение новейших исследований (В. Боде, А. Бредиуса, Д. Морелли, Д. Кроу и Д. Б. Кавальказелле)[207].

Сомов активно привлекал к работе и отечественных коллекционеров-знатоков (П.П. Семенова, Д.А. Ровинского), в среде которых формировался новый тип хранителя-исследователя, сочетающего навыки атрибутивной работы с историко-художественным анализом. И.Н. Мартынов приводит слова А.А. Неустроева о том, что Сомов владел той «критической памятью», которая позволяла при первом взгляде на произведение определять его автора[208]. Подход, сочетающий знаточеский опыт с архивными разысканиями, позволял искусствоведу выносить взвешенные суждения об атрибуции и индивидуальном стиле мастеров. Сомов оказал значительное влияние на работавших с ним молодых искусствоведов (Э.К. Липгарт, Дж.А. Шмидт, Н.Н. Врангель)[209], а также будущих членов объединения «Мир искусства». Так, Сомов стал научным консультантом А.Н. Бенуа[210], готовившего главу о русском искусстве для книги Рихарда Мутера[211].

В «Энциклопедический словарь» Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона (1899) вошла статья о Рокотове[212] за авторством А.И. Сомова[213]. В плане фактологии словарная статья опирается на сведения, сообщенные ранее П.Н. Петровым и Д.А. Ровинским. Ее отличие заключается в иной оценке творчества художника. Сомов начинает статью с ключевого тезиса, называя Рокотова одним из лучших русских портретистов, что контрастирует с прежними, более сдержанными характеристиками. В конце статьи Сомов указывает, что «из под кисти

---

[207] [207] Мартынов И.Н. Каталог Картинной галереи Эрмитажа А.И. Сомова и его роль в истории музейного дела России // Вопросы музеологии. 2012. № 2 (6). С. 31.
[208] Там же. С. 29.
[209] Там же. С. 37.
[210] Мартынов И.Н. Андрей Иванович Сомов и его роль в развитии русского искусствознания второй половины XIX – начала XX веков: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.04. М., 2000. С. 23.
[211] Эткинд М.Г. А.Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Л., 1989. С. 40.
[212] Рокотов Ф. С. / А. С.–въ // Энциклопедический словарь. Т. 27. Розавен – Репа / под ред. проф. И.Е. Андреевского. СПб., 1899. С. 28.
[213] А.И. Сомову принадлежало «много биографических статей в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона. Эта работа выполнялась в основном уже в 80–90-х годах». См.: История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века – начало XX века. 1871 – 1917. Кн. 2 / отв. ред. Б.Р. Виппер и Т.Н. Ливанова. М., 1969. С. 235.

талантливого живописца вышло несколько портретов Петра III <…> и цесаревича Павла Петровича», а также портреты И.И. Шувалова, графа Г.Г. Орлова, А.А. и Б.А. Куракиных, Л.И. Бибикова, П.Г. Демидова, Г.Н. Теплова[214].

Важным представляется наблюдение Сомова о взаимоотношениях художника с иностранными учителями. Ученый пишет, что Рокотов хотя и работал в манере Ротари, «больше него вникал в натуру и был старателен в исполнении»[215]. В отличие от предшественников, Сомов увидел в нем самостоятельного мастера, который не копирует, а творчески перерабатывает чужие влияния, обращаясь непосредственно к реальности («натуре»). Художественный метод художника Сомов ставит выше вопроса о происхождении его манеры. Важно, что такой вывод стал возможен благодаря многолетней работе Сомова с подлинниками в Эрмитаже, где он имел возможность непосредственно сравнивать произведения русских и западноевропейских художников.

Как отмечает И.Н. Мартынов, Сомов был одним из первых в отечественной науке, кто опирался на детальное изучение картины (особенности колорита, композиции, живописной техники)[216]. Этот подход, заимствованный из практики европейских знатоков, позволял ему видеть не просто сходство манер, но и индивидуальные особенности, которые делали русского мастера самостоятельной фигурой. Значение статьи Сомова выходит за рамки словарной заметки. Она зафиксировала пересмотр оценок Рокотова, который был развит в работах участников объединения «Мира искусства».

Таким образом, вопрос о характере забвения Рокотова в XIX в. требует разведения общих и специфических черт. С одной стороны, невнимание к мастерам восемнадцатого столетия было общим для эпохи: искусствознание как научная дисциплина только складывалась, специальных трудов о художниках

---

[214] Рокотов Ф.С. / А. С.–въ // Энциклопедический словарь. Т. 27. Розавен – Репа / под ред. проф. И.Е. Андреевского. СПб., 1899. С. 28.
[215] Там же.
[216] Мартынов И.Н. Каталог Картинной галереи Эрмитажа А.И. Сомова и его роль в истории музейного дела России // Вопросы музеологии. 2012. № 2 (6). С. 36.

прошлого еще не появилось. В исторических обзорах сведения о них оставались разрозненными и не складывались в целостную картину творчества художников. В этом смысле забвение Рокотова не было исключением – та же участь постигла и Антропова, и Левицкого, и Боровиковского, чьи имена, по признанию Н.В. Кукольника, были «едва известны» в 1840-е гг. С другой стороны, Рокотов оказался в тени своих современников. При обращении к портретистам прошлого ему отводили второе место после Левицкого, ни одна из его работ не была включена в число произведений, отправленных на Международную выставку в Лондоне (1862), П.Н. Петров считал его менее своеобразным, называл «монотонным», «подражателем» иностранным мастерам, а В.В. Стасов вовсе обошел художника молчанием.

Вместе с тем во второй половине XIX в. постепенно накапливался фактографический материал (архивные документы Академии художеств, каталог Исторической выставки 1870 г., словари гравированных портретов Д.А. Ровинского). Однако этот материал требовал проверки и уточнения дат, имен, атрибуций, и собственно искусствоведческого анализа живописной манеры и образного строя произведений, что определило направление последующего изучения наследия мастера

2.2. Эстетическая оценка наследия мастера (1900-е – 1910-е гг.)

К началу XX в. в историографии русского искусства доминировала оценка творчества Ф.С. Рокотова как «подражательное» западноевропейским образцам. Пересмотр этого отношения с деятельностью объединения «Мир искусства»[217], предложившего новую оптику восприятия искусства восемнадцатого столетия. Однако суть сдвига не сводится лишь к «открытию» забытого имени. Речь шла о смене критериев эстетической оценки и выработке инструментов формального и сравнительного анализа, которые позволили увидеть в Рокотове не ученика иностранных живописцев, а самостоятельного мастера, чье творчество вписывается в общеевропейский контекст.

Первым шагом к переоценке художников XVIII в. стала публикационная деятельность мирискусников. В статье А.Н. Бенуа[218] (под псевдонимом «Б. Веньяминов»[219]) в журнале «Мир искусства» (1900) была сформулирована программа изучения русского XVIII в. В ней указано на отсутствие серьезных исследований, рассеянность произведений XVIII в. по частным собраниям, и, как следствие, невозможность сравнительного анализа[220]. Бенуа предложил решение: «большую услугу историографии русского искусства оказал бы тот, кто устроил бы из этих разбросанных произведений одну общую выставку русской живописи XVIII века»[221]. Таким образом, выставка выступает инструментом научного познания, позволяющим сопоставлять произведения непосредственно.

---

[217] Стихина М.И. Ф.С. Рокотов в восприятии Серебряного века // XVIII век как зеркало других эпох. XVIII век в зеркале других эпох: сб. ст. / под ред. Н.Т. Пахсарьян. СПб., 2016. С. 617.

[218] Бенуа Александр Николаевич (1870–1960) – художник, историк искусства, художественный критик, член и идеолог объединения «Мир искусства».

[219] См.: Савинская Л. Коллекция живописи князей Юсуповых – феномен художественной культуры России второй половины XVIII – начала XX века: от истоков формирования до издания каталога // Искусствознание. 2012. №1–2. С. 474.

[220] Веньяминов Б. Сведения // Мир искусства. 1900. №11–12. С. 243.

[221] Там же.

Появление этой статьи было продиктовано стремлением Бенуа дать комментарий к портретам XVIII в., сопровождавших статью французского искусствоведа Роберта де Ла Сизеранна «Темницы искусства»[222]. Среди черно-белых репродукций с работ Матвеева, Никитина, Боровиковского[223] был помещен и приписанный Левицкому женский портрет из собрания А.З. Хитрово (см. Приложение, ил. 59). По мнению Бенуа, это полотно «вполне выдерживает сравнение с лучшими англичанами XVIII века – Генсборо, Ромней и др.»[224]. В дальнейшем атрибуция портрета была пересмотрена[225]. В 1905 г. на Таврической выставке он экспонировался уже как «Госпожа Афросимова» работы «Рокотова/Левицкого (?)»[226]. Окончательное утверждение авторства Рокотова произошло спустя полвека в 1958 г.

В журнале «Художественные сокровища России» (1901–1907), идейным вдохновителем и редактором которого выступил А.Н. Бенуа[227], систематически публиковались статьи о произведениях русского искусства XVIII в., хранящиеся в императорских и частных собраниях[228]. Заметка А.Н. Бенуа в №1 журнала за 1902 г. о портрете Екатерины II (1763) из Гатчинского дворца (см. Приложение, ил. 15) стала непосредственным обращением к наследию Рокотова. К достоинствам полотна Бенуа отнес репрезентативность и тонкую живопись лица, отметив сходство в стилистическом плане с профильным портретом кисти Ротари[229]. Подобный анализ, сосредоточенный на отдельном произведении, подводил к необходимости целостного восприятия наследия мастера.

---

[222] Сизеранн Р. Темницы искусства // Мир искусства. 1900. №11–12. 1900. С. 130.

[223] По наблюдению современных авторов, «иллюстрации «разбивали» текст и зачастую не были связаны с ним по смыслу». См.: Мельник Н.Д. Особенности оформления художественных журналов в России в конце XIX – начале XX вв. (на примере «Мира искусства») // Вестн. ВГУ. Сер.: Филология. Журналистика. 2022. №3. С. 128.

[224] Веньяминов Б. Сведения. С. 244.

[225] Еще две репродукции были опубликованы с ошибочными атрибуциями. Так, картина, известная ныне как «Юный живописец» (1765–1768) кисти И. Фирсова, была приписана А.П. Лосенко, а произведение И. Никитина «Петр I на смертном ложе» (1725) – И. Г. Таннауэру.

[226] Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. С. 171.

[227] Эткинд М.Г. А.Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Л., 1989. С. 81.

[228] Бенуа был убежден, что пробуждению интереса широкой публики к искусству способствуют не только музеи, но и иллюстрированные издания, публиковавшие произведения практически неизвестные как зрителям, так и знатокам. См.: Эткинд М.Г. Александр Николаевич Бенуа. М., 1965. С. 42.

[229] Бенуа А. Портрет Имп. Екатерины, писанный Ф.С. Рокотовым // Художественные сокровища России. 1902. № 1. С. 6.

Ответом на этот запрос стала выставка 1902 г., организованная под руководством Н.Н. Врангеля[230] в Петербурге в залах Академии наук «Выставка русской портретной живописи за 150 лет (1700–1850)». Экспозиция включала свыше 200 произведений из петербургских собраний – императорских и частных, став «ярким примером зарождения историзма мышления в музейном деле»[231]. В отличие от предшественников, Врангель стремился представить не просто собрание раритетов, а модель развития русского портретного искусства. В предисловии к каталогу выставки он сформулировал новый принцип отбора: на первый план выходило не столько историческое значение изображенных персон, сколько художественное качество произведения[232]. Это переводило фокус с модели на автора произведения, что впервые позволило выделить творчество русских мастеров XVIII в., включая Рокотова, как самостоятельное художественное явление.

На выставке было представлено шесть произведений Рокотова: три портрета Екатерины II (в том числе портрет 1763 г. из Гатчинского дворца, ныне хранящийся в ГМЗ «Павловск» и портрет 1780 г. из ИРЛИ), два портрета великого князя Павла Петровича (в том числе портрет 1761 г. из ГРМ) и портрет графа Ивана Григорьевича Орлова (между 1762 и 1765, см. Приложение, ил. 11). К настоящему времени авторство подтвердилось только в четырех работах из представленных. Для сравнения: к кисти Д.Г. Левицкого был отнесен 31 портрет, что наглядно показывает, разрозненность наследия Рокотова к этому моменту.

Важным нововведением, способствовавшим систематизации знаний, стало составление каталога в алфавитном порядке по именам художников с подробным описанием их работ: указанием размеров, местонахождения и инвентарного номера. Эта форма организации материала, заимствованная из европейской музейной практики, позволяла рассматривать творчество отдельного мастера, а не

---

[230] Врангель Николай Николаевич (1880–1915) – историк искусства, художественный критик, экспозиционер, сотрудник журнала «Старые годы», соредактор (с С.К. Маковским) журнала «Аполлон» (1911–1912).

[231] А.В. Ретроспективные выставки в Санкт-Петербурге: историзм мышления на рубеже XIX – XX вв. // Вопросы музеологии. 2013. № 1(7). С. 34.

[232] Подробный иллюстрированный каталог выставки русской портретной живописи за 150 лет (1700–1850). СПб., 1902.

растворять его в общем тематическом массиве. В каталоге были приведены краткие справки о художниках. Сведения о Рокотове составлены с опорой на сведения, сообщенные ранее П.Н. Петровым: указаны годы жизни (1730-е гг. – 1800), имена учителей (Ле Лоррен и Ротари), упоминание о принятии в адъюнкты в 1762 г. за картину «Венера» и портрет Петра III.

В рецензии на выставку Бенуа отмечал ее организационные недостатки (тесные залы Академии наук, случайный выбор картин)[233]. Но вместе с тем он подчеркивал, что собранные вместе портреты Левицкого, Рокотова и Боровиковского позволяют увидеть «истинное величие этой, все еще недостаточно оцененной, плеяды первоклассных художников»[234]. В этом высказывании – ключ к новой оптике мирискусников: они оценивали художников XVIII в. не по их месту в академической иерархии, а по эстетическому воздействию их произведений.

Показательно, что оценки мастеров портретной живописи носят двойственный характер. С одной стороны, Бенуа признает историческое значение Рокотова как родоначальника русской портретной школы, предшественника Левицкого и Боровиковского[235]. С другой стороны, характеристика художественной манеры Рокотова строится на компромиссе между признанием достоинств и указанием на недостатки. Бенуа отмечает: «в живописи манерен, в характеристиках сух, но его краски не лишены большой приятности, а по точности его портреты, вероятно, могли спорить с Левицким и Рослином»[236]. Он также указывает, что Рокотов «в рисунке фигур не очень силен, но головы его вылеплены с большим знанием дела, виртуозно и энергично» [237]. Эта кажущаяся непоследовательность не была случайной. Она отражала не только недостаточную изученность материала, но и новую установку мирискусников: в противовес демократической критике В.В. Стасова, судившей об искусстве

[233] Бенуа А.Н. Выставка русской портретной живописи за 150 лет // Художественные сокровища России. 1902. № 4. С. 68.
[234] Там же. С. 69.
[235] Там же. С. 71.
[236] Там же.
[237] Там же.

преимущественно по его общественной и идейной направленности, они на первый план выдвигали формальные качества: точность рисунка, гармонию колорита, виртуозность исполнения. Критические замечания Бенуа, таким образом, были не отрицанием достоинств Рокотова, а свидетельством о сложности художественного языка портретиста, требующего искусствоведческого анализа.

В отзыве на выставку Врангеля С.П. Дягилев[238] также указывал на недостаточное количество важных для раскрытия содержания выставки произведений и отсутствие системности[239]. При этом он не счел нужным полностью дать название работ, ограничившись лишь указанием их места хранения: «Антроповы из Синода; Щукин из Сената, Боровиковский из Капитула орденов, Рокотов из Пажеского корпуса, <…> Рокотов же из кассы Министерства двора, Левицкие, Боровиковские, Рокотовы, Щукины и Аргуновы из Академии художеств»[240].

Следующим этапом стал масштабный проект «Историко-художественная выставка русских портретов»[241], организованная С.П. Дягилевым в 1905 г. в Таврическом дворце. Выставка стала «главным катализатором массового интереса к старине»[242]. Она объединила творческие силы мирискусников в лице С.П. Дягилева, А.Н. Бенуа, Л. Бакста, Е.Е. Лансере, М.В. Добужинского, И.Э. Грабаря[243], а также петербургских знатоков и коллекционеров[244]. Современники

---

[238] Дягилев Сергей Павлович (1872 – 1929) – театральный и художественный деятель, критик, один из основателей объединения «Мир искусства» (1898) и одноименного журнала, экспозиционер.

[239] Дягилев С. Выставка русских исторических портретов // Мир искусства. 1902. №2. С. 34.

[240] Там же. С. 36.

[241] Современные исследователи выяснили, что в каталог выставки было включено 2228 номеров, а с учетом дополнений, т.е. когда под одним номером значатся несколько портретов, в выставке (по каталогу) участвовало 2308 экспонатов. Отобрано же С.П. Дягилевым для выставки было порядка 4000 портретов. Врангель Н.Н. Портретная выставка в Таврическом дворце // Пинакотека. 1997. №2. С. 7– 8.

[242] Золотинкина И. Николай Врангель, барон и искусствовед: «Моноклем остекливший глаз...» // Наше наследие. 2004. № 69. С. 56.

[243] Грабарь И.Э. Моя жизнь. Автомонография. М., 1937. С. 215.

[244] М.В. Добужинский вспоминал, что Дягилев также пригласил несколько молодых любителей и знатоков искусства, художественных критиков, коллекционеров, которые знали, что можно было найти в частных собраниях. Среди них были барон Н.Н. Врангель, С.Н. Тройницкий, П.П. Вейнер, С.П. Яремич, А.А. Трубников, С.Н. Казнаков и кн. В.Н. Аргутинский – будущие основатели и сотрудники журнала «Старые годы». См.: Добужинский М.В. Воспоминания. М., 1987. С. 223.

восприняли этот проект, как начало «новой эры» в изучении отечественного художественного наследия[245].

В отличие от выставки 1902 г., где было показано шесть рокотовских работ, на Таврической выставке экспонировались 54 произведения, связываемых с именем художника[246]. Многие портреты, ранее неизвестные, были введены в научный оборот. Сопоставление произведений русских и западных мастеров позволило опровергнуть традиционное мнение о подражательности отечественной художественной школы, продемонстрировав плодотворность ее диалога с европейской культурой. Именно в портрете национальные черты и достоинства русской живописи проявились отчетливее, чем в других жанрах[247].

После Таврической выставки Рокотов, Левицкий и Боровиковский прочно вошли в пантеон великих русских художников. Итогом выставки стало издание каталога в восьми выпусках. В отличие от более ранних опытов, это был систематизированный список работ, многие из которых были введены в научный оборот впервые. Вместе с тем, приведенная краткая информация о Рокотове[248] по-прежнему опиралась на сведения П.Н. Петрова и Д.А. Ровинского, что демонстрирует ограниченность знаний о мастере в этот период. Кроме того значительная часть портретов из наследия художника по-прежнему осталась в усадьбах и не была представлена на выставке[249].

Выставки 1902 и 1905 гг. позволили зрителям и исследователям увидеть ключевые рокотовские портреты – Екатерины II, великого князя Павла Петровича, братьев Г.Г. и И.Г. Орловых, А.И. Воронцова, В.И. Майкова, В.Е.

---

[245] Голынец С.В. Сергей Дягилев и национальный романтизм // С. Дягилев и русское искусство XIX – XX вв.: С. Дягилев и искусство его эпохи глазами меняющихся поколений : Материалы междунар. симп. «V Дягилевские чтения». Пермь, 2005. С. 182.

[246] Врангель Н.Н. Портретная выставка в Таврическом дворце // Пинакотека. 1997. №2. С. 8.

[247] Ершова М.И. Таврическая выставка в контексте своего времени и в истории изучения русского искусства // Проблемы изучения и репрезентации художественного наследия в региональных музеях : Всеросс. науч.-практ. конф., посвящ. 70-летию Екатеринбург. музея изобраз. искусств; Искусствовед. чтения памяти Б.В. Павловского : сб. докл. Екатеринбург, 2008. С. 78.

[248] Каталог, состоящей под высочайшим Его императорского Величества Государя Императора покровительством историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в бою воинов. СПб., 1905. Т. 8. С. 57–58.

[249] К таким неизвестным широкой публике произведениям можно отнести парные портреты Николая и Александры Струйских кисти Рокотова, находившиеся до 1901 г. у потомков, но так и не попавшие на Таврическую выставку. См.: Е.С. [Сушкова Е.М.]. Усадьба Струйских «Рузаевка» (Из воспоминаний последней в роде) // Столица и усадьба. 1915. № 38–39. С. 3–5.

Новосильцовой, супругов Суровцевых и сопоставить их с произведениями иностранных мастеров. Также на материале этих выставок вновь получил актуальность принципиальный вопрос для отечественного искусствознания о западных влияниях и национальных традициях в русском искусстве XVIII в.

Продолжением введения Рокотова в европейский контекст стала выставка, организованная С. П. Дягилевым в 1906 г. в Париже при «Осеннем салоне» в Гран Пале[250]. Этот проект стал своеобразным прологом к «Русским сезонам» и способствовал международному признанию русской культуры. На выставке, включившей 700 произведений (от древнерусских икон до современной живописи), экспонировалось семь портретов, связываемых с именем Рокотова[251].

Параллельно с выставочной деятельностью шло осмысление русского искусства XVIII в. в трудах ведущих критиков и историков искусства. Свои взгляды на русскую живопись XVIII в. А.Н. Бенуа выразил в книге «История русской живописи в XIX веке» (1901). Изначально она задумывалась как глава для труда немецкого историка искусства Рихарда Мутера «Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert» («История живописи в XIX веке»)[252]. По признанию самого Бенуа, именно эта работа положила начало его историко-критической деятельности[253]. В параграфе «Первые шаги» он характеризовал Рокотова как «добропорядочного родоначальника» русской школы живописи, отмечая «техническое совершенство» его кисти[254]. Вместе с тем, художественный метод художника, по мнению критика, всецело находился под Пьетро Ротари[255]. Однако уже в работе «Русская школа живописи» (1904) Бенуа назвал портрет графини Санти[256] кисти Рокотова одним из самых удивительных произведений XVIII в. по тонкости образной характеристики и цветового решения (1785, см. Приложение,

[250] Бенуа А.Н. Мои воспоминания. М., 1980. Кн. 4, 5. С. 452.
[251] Exposition de l'art russe, Salon d'automne, Paris, 1906 / introd. par Serge Diaghilew. Paris, 1906.
[252] Рогальский С.В. Русская живопись XVIII века в исследованиях А.Н. Бенуа // Вестн. С.-Петерб. ун-та. 1993. Вып. 1. С. 22.
[253] Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В 5 кн. Кн. 1–3. М., 1980. С. 686.
[254] Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке / сост., вступ. ст. и коммент. В.М. Володарского. М., 1995. С. 30.
[255] Там же. С. 29.
[256] Портрет графини Елизаветы Васильевны Санти находился в частном собрании Е.А. Голубицкого в имении Всехсвятское Московской губернии, пока в 1904 г. его не приобрел Русский музей Александра III.

ил. 53). Критик отмечал, что букет скромных полевых цветов на платье графини «вносит ноту такой изысканной в своей простоте интимности, какую редко найдешь у Левицкого и Боровиковского»[257]. По наблюдению А.А. Карева, Бенуа воспринимал «русское искусство XVIII века как собственное наследие, а художников как коллег, с которыми можно обсудить возможности и недостатки той или иной техники нанесения краски на холст, выбор того или иного мотива и все то, что касается художественной «кухни»[258]. Вместе с тем высказывания о прошлом делались «с высоты исторического знания, научной литературы, а также через призму более поздних художественных традиций»[259]. Историзм придавал особое звучание и его собственным живописным и графическим работам, посвященным образам ушедших эпох.

Если Бенуа создавал широкую панораму русского искусства, то задачу монографического изучения наследия Ф.С. Рокотова взял на себя барон Н. Н. Врангель. Свою позицию в отношении рокотовского наследия Врангель сформулировал в статье, посвященной Таврической выставке (1905)[260]. В ней художник охарактеризован как «истинно-прекрасный» ученик Ротари, но при этом обогнавший учителя. Врангель не без иронии отмечает, что в русском мастере «нет неприятной ротариевской сладости, нет банального, чисто итальянского отношения к работе, нет того однообразия типов и неприятной зеленоватости письма»[261]. Развивая эту мысль, он утверждал, что рокотовские образы значительно превосходят лучшие портреты Ротари «нежностью кисти и восхитительным пониманием натуры»[262]. В заключении отмечается, что хотя современные портретисты – Серов, Сомов, Врубель, опередили своих предшественников – поколение шестидесятников, «но как им еще бесконечно

[257] Бенуа А.Н. Русская школа живописи. СПб., 1904. С. 12.
[258] Карев А.А. Александр Бенуа о русском искусстве XVIII века // Academia. 2022. № 1. С. 7–16.
[259] Автухович Т. В двойном зеркале: XVIII век в экфрасисах поэтов Серебряного века // XVIII век как зеркало других эпох. XVIII век в зеркале других эпох: сб. ст. / под ред. Н.Т. Пахсарьян. СПб., 2016. С. 611.
[260] Врангель Н.Н. Портретная выставка в Таврическом дворце // Искусство. 1905. №4. С. 54–58; Его же. Портретная выставка в Таврическом дворце (Окончание) // Искусство. 1905. №5–7. С. 110–142.
[261] Врангель Н.Н. Портретная выставка в Таврическом дворце // Искусство. 1905. №5–7. С. 115.
[262] Там же. С. 116.

далеко до больших мастеров XVIII века»[263]. В этих словах Врангеля ностальгия по ушедшей эпохе, безусловно, преобладает над объективной оценкой достижений современных ему художников в области портрета.

В статье 1910 г. в журнале «Старые годы» Врангель впервые собрал разрозненные сведения о мастере, проследил творческий путь и определил своеобразие его манеры[264]. Двумя годами ранее для каталога выставки произведений, хранящихся в Академии художеств (1908) критик составил краткую биографическую справку о Рокотове. В ней он опирался на труды предшественников, архивы Академии художеств, а также собственные изыскания. Глубину подхода иллюстрирует факт упоминания о том, что Струйский посвятил художнику «длинное послание»[265], что свидетельствует о работе с разнообразными источниками, в том числе поэзией XVIII в.

Как уже было отмечено, внимание Врангеля привлекали малоизученные или ранее незамеченные темы в истории искусств, которые в то же время могли повлиять на изменение оценок[266]. В связи с этим его интерес к полузабытому мастеру XVIII в. можно считать закономерным. Личность Рокотова стала для Врангеля плодотворным объектом исследования. Он не только актуализировал наследие художника, но и первым сформулировал проблемы его изучения: редкое упоминание имени в архивных документах, отсутствие потомков, которые могли бы сообщить некоторые сведения о его жизни, отсутствие авторских подписей на полотнах, затруднявшее атрибуцию[267].

Врангель, обращая внимание на влияние иностранных мастеров (П. Ротари, Л. Токе), подчеркнул глубинную самобытность мастера: «воспринимая чисто технические особенности своих учителей, в глубокой сущности все-таки не

---

[263] Врангель Н.Н. Портретная выставка в Таврическом дворце // Искусство. 1905. №5–7. С. 142.

[264] Статья Врангеля о Рокотове являлась одной из глав готовящейся к изданию монографии о художнике Врангель Н. Н. Свойства века: Статьи по истории русского искусства барона Н.Н. Врангеля / сост., коммент. и подгот. текста И. А. Лаврухиной. СПб., 2000. С. 257.

[265] Врангель Н.Н. Каталог старинных произведений искусства, хранящихся в Императорской Академии художеств // Каталог старинных произведений искусств, хранящихся в Академии художеств / сост. бар. Н.Н. Врангель. СПб., 1908. С. 79.

[266] См.: Толстой А. Телескоп или монокль? Как смотрели люди искусства Серебряного века на людей и искусство Просвещения // Пинакотека. 1997. №2. С. 70–73.

[267] Врангель Н. Н. Федор Степанович Рокотов // Старые годы. 1910. № 4. С. 3.

меняется»[268]. Он выделил в творчестве Рокотова два этапа: петербургский и московский, при этом второй охарактеризован, как наиболее значительный и зрелый, проявивший дарование мастера[269]. Анализируя колорит, исследователь проследил переход от «варварской» симфонии красок ранних работ (например, в портрете Екатерины II 1763 г.) к гармоничным цветовым сочетаниям зрелого периода[270]. Кроме того, в статье предложена типология заказчиков рокотовских портретов: представители императорской фамилии; придворная аристократия (Шуваловы, Голенищев-Кутузов, Шереметевы, Орловы); столичное дворянство (княгиня Е.А. Волконская, Воронцовы, Гагарины, Голицыны); а также литераторы (С.Г. Домашнев, В.И. Майков, А.П. Сумароков) [271].

Статья Врангеля о Рокотове демонстрирует особенности его исследовательского взгляда. Если А.Н. Бенуа рассматривал наследие художника в широком историко-культурном контексте, то Врангель сосредоточился на внутренней логике творчества мастера. Его подход основывался на сочетании архивных изысканий с непосредственным визуальным анализом. Это позволяло ему не только констатировать, но и структурировать материал: выделять периоды в творчестве, прослеживать эволюцию рокотовского колорита, классифицировать его модели. Прямых ссылок на работы Г. Вельфлина в статьях Врангеля не обнаружено. Тем не менее, его исследовательский метод – фокус на эволюции живописной манеры Рокотова, выделение периодов, анализ колорита и фактуры – свидетельствует о приверженности формальному анализу.

Дискуссия о национальной самобытности русского искусства XVIII в., инициированная мирискусниками, получила развитие в работах других критиков и исследователей рубежа веков[272]. Примером служит статья Сергея Маковского[273]

---

[268] Врангель Н. Н. Федор Степанович Рокотов // Старые годы. 1910. № 4. С. 4.
[269] Там же. С. 9.
[270] Там же.
[271] Там же. С. 11.
[272] Карев А.А. Вопросы национальной специфики русского искусства XVIII столетия в изданиях первой половины XX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2021. № 11. С. 700–709.
[273] Маковский Сергей Константинович (1877–1962) – художественный критик, искусствовед, один из основателей журналов «Художественные сокровища России» (1901–1907) и «Старые годы» (1907–1917), продолживших традиции «Мира искусства» в области пропаганды красоты «забытого» русского прошлого, редактор журнала «Аполлон».

«Русские комнаты», написанная по случаю проведения в 1908 г. выставки старинных картин под эгидой журнала «Старые годы» в залах Императорского общества поощрения художеств[274]. Маковский утверждал, что, несмотря на неизбежность внешних влияний, национальная школа создает уникальные явления. По его убеждению, ценность русских мастеров XVIII в. заключалась не в парадном блеске, а в подлинности и глубоком, хотя порой и несовершенном, своеобразии. Эта позиция нашла отражение в образных характеристиках творчества русских мастеров. Так, если в портретах кисти Ивана Аргунова словно в «тусклом прадедовском зеркале» отразился весь быт екатерининской России, то работам Левицкого при всей их добросовестности и искренности, по мнению критика, не хватает «вещей одухотворенности».

В отличие от Бенуа и Врангеля, Маковский не анализирует художественные приемы, а следует программному тезису С.П. Дягилева о необходимости «воспевать искусство»[275]. Так, в описании рокотовского портрета княгини Е.Н. Орловой (около 1779, см. Приложение, ил. 42) критик прибегает к поэтическому языку: «в дымчато-серых и розовых, «фрагонаровских» тонах, изысканно-нежный без маньеризма, широко и мягко вылепленный, весь светящийся перламутровой гаммой. Невольно возникал вопрос: неужели это тот самый Рокотов...»[276]. Рассуждения о мастерах XVIII в. завершаются выводом о внутреннем единстве русских художников: при всех различиях они казались автору статьи «членами одной семьи, одной красивой школы, одних и тех же эстетических традиций»[277]. Подобная эссеистическая оптика углубляла восприятие национального своеобразия, показывая ее не через призму шедевров, а через выразительные особенности.

---

[274] Старые годы : кат. выст. картин. СПб., 1908. 86 с.
[275] Дягилев С. Сложные вопросы (окончание). Поиски красоты. Основы художественной оценки // Мир искусства. 1899. №3– 4. С. 55.
[276] Маковский С.К. Русские комнаты // Старые годы. 1908. №11–12. С. 735.
[277] Там же. С. 740.

И.Э. Грабарь[278] во введении к первому тому «Истории русского искусства» (1910) утверждал, что Россия «не слишком отставала, а временами шла в уровень с Европой»[279]. Среди портретистов он выделил Антропова, Рокотова, Левицкого и Боровиковского. Антропов предстает у него как серьезный и вдумчивый, беспощадно правдивый мастер; в живописи Левицкого, по словам Грабаря, «разлита такая ласковость и душевная теплота», что даже искусство Рейнольдса меркнет перед ним, превращаясь в «жесткое и холодное ловкачество»[280]. Рокотову отведена роль виртуозного, но несколько поверхностного эстета, живописца «томного, пряного и всегда изящного», при этом более даровитого, чем Антропов, но при этом менее проникновенного[281]. Подобные афористичные оценки, основанные скорее на личном восприятии и вкусе, чем на всестороннем анализе, иллюстрируют состояние искусствознания начала XX в., но не дают, например, инструментов для атрибуционной работы.

В 1911 г. историк искусства Ю.И. Шамурин[282] в заметке о Рокотове писал: «забытый в продолжение целого века, только в последнее десятилетие восстановлен в правах, оценен по достоинству, – но еще во многом продолжает оставаться загадочным и невыясненным»[283]. Шамурин на основе найденного в «Московских ведомостях» за 1809 г. объявления, в котором племянники Рокотова извещали о взыскании и уплате долгов покойного, предложил считать датой смерти 1808 г. При этом он отметил, что «объявление датировано 27 января, но считаясь с медлительностью тогдашних публикаций и вообще с патриархальной неторопливостью доброго старого времени следует признать вполне установленной датой смерти Рокотова – 1808 год»[284]. Тем самым Шамурин

[278] Грабарь Игорь Эммануилович (1871–1960) – историк искусства, художественный критик, живописец, реставратор, доктор искусствоведения, директор Государственной Третьяковской галереи (1918–1925), основатель и директор Института истории искусств Академии наук СССР (ныне Государственный институт искусствознания) (1944–1960).
[279] Грабарь И.Э. История русского искусства: в 6 т. Т. 1. М., 1910. С. 52.
[280] Там же. С. 50.
[281] Там же.
[282] Шамурин Юрий Иванович (1888–1918) – историк, краевед, исследователь усадебной культуры, памятников древнерусской архитектуры, достопримечательностей старых русских городов.
[283] Шамурин Ю. О Рокотове // Старые годы. 1911. №2. С. 71.
[284] Там же.

оспорил датировку, предложенную Врангелем. Опубликованные в 1958 г. архивные данные[285] подтвердили это предположение. Также Шамурин предположил, что художник последние десятилетия жил в Москве, и предложил сосредоточить дальнейшие изыскания вокруг московских архивов.

Из публикаций 1910-х годов необходимо отметить статью Сергея Эрнста[286], сотрудника журнала «Старые годы»[287], посвященную А.П. Лосенко (1914). Останавливаясь на портретной живописи Лосенко, Эрнст отмечает его близость к Рокотову из предшественников – к Бронзино, «очень умным и очень внимательным художникам, которым излишняя холодность и известная преграда, всегда отделявшая их от модели, не мешала создавать полотна, пленяющие до сих пор строгой, немного суровой красотой и твердым мастерством»[288]. Существенно, что Эрнст не просто расширил круг имен, но и ввел проблему «преграды» между художником и моделью, которая станет центральной в исследованиях XX в.

Параллельно велась кропотливая работа по реставрации произведений. В статье П.И. Нерадовского «Новые приобретения Русского музея» (1914) отмечалось, что «как на новый портрет в Музее нужно смотреть на только что реставрированный женский портрет Рокотова (№ 1009)[289] из собрания кн. Лобанова-Ростовского» (см. Приложение, ил. 31). Автор пояснил, что «после удачно снятой Д.Ф. Богословским[290] грубой записи, обнаружилась хорошо сохранившаяся живопись этого портрета, писанного еще под сильным влиянием Ротари. Теперь можно видеть рокотовские глаза, лепку всего лица со всеми сохранившимися полутонами, а также и все аксессуары портрета»[291].

---

[285] Подольский Р. Новые материалы о Ф. С. Рокотове // Искусство. 1958. № 12. С. 68.
[286] Эрнст Сергей Ростиславович (1894 – 1980) – искусствовед, художественный критик, художник-график.
[287] Золотинкина И.А. Историк искусства Сергей Эрнст (1894–1980). Опыт творческой биографии // Вестн. С.-Петерб. ун-та. История. 2008. № 2. С. 205.
[288] Эрнст С.Р. А.П. Лосенко // Старые годы. 1914. № 1. С. 19–20.
[289] Вероятно, в статье речь идет о портрете княгини Екатерины Александровны Лобановой-Ростовской, урожденной Куракиной, ныне хранящемся в Чувашском государственном художественном музее.
[290] Богословский Дмитрий Федорович (1870–1939) – художник-реставратор, исследователь, организатор реставрационного дела.
[291] Нерадовский П.И. Новые приобретения Русского музея // Старые годы. 1914. № 2. С. 6.

Обобщающим трудом стала «История русского искусства» В.А. Никольского[292] (1915), в которой художественное значение живописного портрета определялось не его местом в системе жанров, а способностью мастера передать «дух эпохи». Раздел о живописи XVIII в. начинается с обзора творчества иностранных художников: от Георга Гзеля до Лампи старшего. В своих оценках уровня мастерства приезжих художников автор несколько категоричен. Пьетро Ротари обвинен в создании художественного шаблона, заменившего внимательное изучение оригинала, что проявилось в этюдах женских головок, которые объединяет «приторная однообразная нежность и подозрительная по своей неизменности миловидность»[293]. Александр Рослин охарактеризован как вдумчивый и внимательный мастер, чувствующий гармонию цветовых сочетаний, создающий «очаровательные красочные симфонии». Однако отмечено, что интерес шведского художника к передаче аксессуаров порой чрезмерный[294].

В параграфе «Русские художники» В.А. Никольский выстроил линию духовного созревания мастеров от Антропова через Рокотова к Левицкому. Рокотов характеризуется как поэт и психолог, разгадывавший «сложную двойственную душу своей эпохи»[295], что передает скорее общее эмоциональное впечатление от произведений. Колорит описан как «серебристый, проникнутый какою-то туманною мглой»[296], что напоминает эссеистический стиль мирискусников. Метод Никольского – это не столько научный анализ, сколько культурфилософская эссеистика: Рокотов «как будто чувствовал и переживал ту смутную, загадочную тоску, которая зарождалась у его современников – не то по настоящей внутренней культурности, не то по старой вольготной боярской жизни»[297].

---

[292] Никольский Виктор Александрович (1875–1934) – художник, историк искусства, автор историко-критических очерков о русских мастерах второй половины XIX – начала XIX века.
[293] Никольский В. История русского искусства. М., 1915. С. 210.
[294] Там же. С. 211.
[295] Там же. С. 216–217.
[296] Там же.
[297] Там же.

В берлинском переиздании 1923 г. с предисловием Павла Муратова Никольский развил свои идеи. Из наследия Рокотова выделяется портрет графини Санти как «одно из самых удивительных произведений XVIII в., <…> одно их тех, полных таинственной психологической загадки лиц, которые поражают нас в иных портретах величайших портретистов эпохи Возрождения»[298]. Этим сравнением Никольский вывел Рокотова из национального контекста в общеевропейский. Однако парадокс заключается в том, что для доказательства этого тезиса он использовал указание на «психологическую загадку» как критерий художественного качества.

Таким образом, анализ публикаций 1900 – 1910-х гг. показывает динамику оценок и трактовок творчества Рокотова. Если в труде А.Н. Бенуа «История живописи в XIX веке» (1901) художник предстает учеником, который послушно идет за своими иностранными учителями, то в книге В.А. Никольского (1915) – самобытным мастером, превзошедшим европейские образцы. Существенно, что этот сдвиг был обусловлен не только накоплением эмпирических знаний, но и сменой подхода: переходом от публицистической парадигмы (оценка по общественной значимости) к эстетической (сравнительный анализ, выявление индивидуальной манеры). Этому способствовали организация портретных выставок (1902, 1905, 1906), сделавших возможным непосредственное изучение и сопоставление работ, а также деятельность нового поколения исследователей – Бенуа и Врангеля, которые перевели интуитивные впечатления в систему аргументов. Намечается главный для истории отечественного искусствознания синтез эссеистического подхода и «качественного научного исследования»[299], который будет характерен для последующих монографий о Рокотове.

[298] Никольский В. История русского искусства: Живопись. Архитектура. Скульптура. Декоративное искусство / с предисл. П.П. Муратова. М., 2001. С. 160.
[299] Золотинкина И.А. Сотрудники журнала «Старые годы» и проблема дилетантизма в отечественной науке об искусстве в начале XX в. // Изв. РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. №77. С. 81.

2.3. . Выработка критериев атрибуции и систематизация произведений Ф.С. Рокотова (1920–1980-е гг.)

2.3.1. 1920-е гг.

Советский период стал качественно новым этапом в истории изучения наследия Ф.С. Рокотова. Однако его новизна не сводится ни к накоплению данных, ни к идеологическому контексту. Она определяется сменой методов, изменением самого статуса исследовательской работы. Если дореволюционная историография о художнике носила преимущественно эссеистический характер и не обладала системностью, то в советский период постепенно сформировалась государственная инфраструктура изучения искусства (музеи, научные институты, реставрационные мастерские, лаборатории), которая обеспечивала планомерную каталогизацию и реставрацию произведений. Это создало условия для формирования корпуса произведений мастера, уточнения критериев атрибуции и монографического изучения его творчества. В результате стал возможен переход от отдельных «открытий» к построению научной биографии Рокотова и анализу его творческого метода. Внутри советского периода по состоянию источниковой базы и преобладающему подходу условно выделяются три подэтапа: 1) 1920-е; 2) 1930-е – первая половина 1950-х; 3) вторая половина 1950-х–1980-е, последовательно рассмотренные в настоящем параграфе.

В 1920-е гг. изучение творчества Рокотова развивалось параллельно с масштабной государственной кампанией по национализации художественных ценностей[300]. В результате образовалась значительная совокупность предметов музейного значения, которая стала именоваться Национальным музейным

[300] См.: Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII – XIX веков. М., 1975. С. 15.

фондом[301]. Его создание стало первым шагом к объединению в государственных хранилищах разрозненных произведений, в том числе и Рокотова.

В 1918 г. в Москве по инициативе И.Э. Грабаря была организована «Первая выставка Национального музейного фонда»[302]. Ее цель – познакомить широкую аудиторию с национализированными художественными ценностями[303]. На ней было представлено 228 произведений крупнейших мастеров отечественного и западноевропейского искусства[304]. В разделе русской живописи XVIII – первой половины XIX в. экспонировались пять полотен кисти Рокотова – портреты членов семьи Голицыных, И.И. Барятинского, И.Г. Орлова с указанием на их происхождение из дворянских имений: Дубровицы, Отрада, Поречье[305]. Также были показаны портреты Д.И. Уваровой (вторая половина 1770-х, см. Приложение, ил. 44) и А.М. Загряжской (конец 1760-х, см. Приложение, ил. 26) с предположительным авторством Рокотова, которое было подтверждено позднее.

На основе двух художественных музеев – Третьяковской галереи (открыта в 1881) и Русского музея (открыт в 1898) – складывается институциональная основа изучения наследия Рокотова. Именно тогда в музейных собраниях сформировался основной корпус произведений художника, ранее рассредоточенный по частным коллекциям и усадьбам. Стремительное пополнение музеев поставило новые задачи. Э.Ф. Голлербах в 1923 г. сформулировал их так: «строго проведенный аналитический метод, розыски аналогий, изучение техники (все еще не проложенный путь) может привести к богатейшим результатам. Но это требует совместной работы многих исследователей»[306].

---

[301] Как установила Ф.Д. Рябчикова, в 1918–1919 гг. для обозначения этой совокупности использовались различные названия – «Национальный музейный фонд», «Единый национальный музейный фонд», «Государственный музейный фонд». Однако с начала 1920-х гг. официально закрепился последний термин. См.: Рябчикова Ф.Д. Государственный музейный фонд: возникновение и осмысление понятия (1918 – 1991 гг.) // Вопросы музеологии. 2018. № 9 (1). С. 39.

[302] Выставка открылась 7 ноября 1918 г. к первой годовщине Октябрьской революции, в Москве, на Арбате, 26, в т.н. доме Берга (на месте современного здания театра им. Евгения Вахтангова) и работала до мая 1919 г. См.: Кончин Е. Выставка «освобожденного» искусства // Художник. 1978. № 11. С. 27 – 28.

[303] Первая выставка Национального музейного фонда / Нар. ком. по просвещению. Отд. по делам музеев и охране памятников искусства и старины. М., 1918. С. 3.

[304] Там же. С. 73–76.

[305] Там же. С. 24–25.

[306] Голлербах Э. Портретная живопись в XVIII веке. М., Пг., 1923. С. 66.

В изучении наследия Рокотова в 1920-е гг. определяющим событием стали две монографические выставки. Первая из них была организована в 1923 г. в ГТГ[307]. Первоначально планировалось провести две параллельные выставки произведений Рокотова – в Москве и в Петрограде, что должно было способствовать решению проблем атрибуции[308]. Однако Русский музей провел выставку двумя годами позже в связи с материальными и техническими затруднениями музейной работы.

На выставке в Москве в ГТГ было представлено 58 полотен[309], из них больше половины (36 портретов) экспонировались впервые[310]. В экспозицию были включены не только подлинные работы Рокотова, но также произведения художников его круга. Во вступительной статье к каталогу Грабарь сформулировал главную проблему, связанную с изучением творчества художника, который, по его мнению, «такое же собирательное имя, каким до недавнего времени было имя Растрелли: все, что хорошо и «загадочно», приписывалось Рокотову, совершенно так же, как все замысловатые постройки в духе «рококо» без малейших колебаний связывались с именем Растрелли»[311]. Причину этого исследователь видел в том, что работы «столь различны стилистически, технически и качественно, что разобраться в этом противоречивом материале представляет чрезвычайные затруднения»[312]. Усложняли ситуацию и атрибуционные вопросы, вызванные отсутствием авторских подписей. По наблюдению Грабаря, «из русских художников Левицкий почти всегда[313], а Боровиковский большею частью подписывали свои картины,

---

[307] Осенью 1920 года научно-художественный совет Галереи, в который входили И.Э. Грабарь, Н.М. Щекотов, А.М. Скворцов, А.А. Рыбников, Н.Г. Машковцев, И.Д. Ермаков, постановил организовать, в том числе, выставку произведений Рокотова. См.: История Третьяковской галереи. XX век. 1913 – 1925: в 2 кн. Кн. 2: 1918 – 1925 / Гос. Третьяковская галерея. М., 2022. С. 98.

[308] Федор Степанович Рокотов: кат. выст. портретов / сост. и вступ. ст. И.Э. Грабаря. М.; Пг., 1923. С. 5.

[309] Выставка произведений Ф.С. Рокотова в Третьяковской галерее проходила с 26 мая по 15 октября в 1923 г. См.: История Третьяковской галереи. XX век. 1913 – 1925: в 2 кн. Кн. 2: 1918 – 1925 / Гос. Третьяковская галерея. М., 2022. С. 199.

[310] Первоначально на выставке в ГТГ должны были участвовать рокотовские полотна из Русского музея, однако в силу разных объективных причин пришлось ограничиться работами, которые находились в Москве.

[311] Там же.

[312] Там же. С.4.

[313] Как показали современные исследования, Левицкий также не всегда подписывал свои произведения – после 1783 г. подпись имеют только четыре его картины. См.: Кузнецов С.О. Проблемы реконструкции ансамблей Д.Г.

тогда как Рокотовские портреты, за немногими исключениями, все неподписные»[314].

В статье к каталогу выставки произведений Рокотова Грабарь сформулировал исследовательскую задачу: «выяснение основных, непреложных черт его живописного облика, <...> установление всех тех, мало заметных, но знаменательных и часто решающих примет, которые составляют его «живописный паспорт»[315]. Собранные на выставке произведения художника создали материальную основу для верификации предложенного критерия. Метод установления авторства «по современным надписям, <...> по признакам стилистическим и техническим, по характеру мазка, структуре холста, приему грунтовки и подмалевки, а также по виду трещин и другим заболеваниям живописи»[316] отражал специфику музейной ситуации 1920-х гг. Массовое поступление в музей произведений требовало надежных признаков для определения автора не только знатоком, но и подготовленным специалистом. В статье Грабаря намечается переход от дискурсивной к дисциплинарной ситуации: критерии атрибуции впервые формулируются эксплицитно и могут быть воспроизведены другим исследователем.

На основе тщательного анализа формальных и технических приемов Грабарь одним из первых выделил «паспортные приметы» манеры Рокотова: своеобразный живописный мазок – «свободный, идущий во всех направлениях»[317], и тонкую желто-коричневую каемку по краям холста – «любопытная, характерная особенность, унаследованная им у Ротари и редко встречающаяся у других современных ему живописцев»[318]. Стремясь объяснить стилистическую неровность наследия, исследователь апеллировал к двум обстоятельствам: восприимчивости художника, который «как губка впитывал в

Левицкого. Вопросы методики изучения портретного жанра XVIII века: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 07.00.12. Л., 1990. С. 2.

[314] Федор Степанович Рокотов: кат. выст. портретов / сост. и вступ. ст. И.Э. Грабаря. М.; Пг., 1923. С. 7.

[315] Там же. С. 9.

[316] Там же.

[317] Там же.

[318] Там же.

себя все, что наблюдал вокруг»[319], и к деятельности его мастерской, где «ученики работали «под Рокотова», в результате чего «рокотовский тип живописи <...> растворялся в этой коллективной работе»[320].

На выставке 1923 г. в ГТГ была впервые представлена самая ранняя из рокотовских работ «Портрет неизвестного» (1757, см. Приложение, ил. 1), которая породила научную дискуссию. Грабарь, основываясь на возрасте модели и стилистических особенностях, выдвинул версию об автопортретности произведения: «пристальный взгляд изображенного на портрете юноши, словно всматривающегося куда-то, наводит на мысль, не автопортрет ли перед нами»[321].

Сама возможность постановки вопроса об автопортретности в данном случае была созвучна теоретическим исканиям искусствознания 1920-х гг. В этот период Б.В. Шапошников, обобщая природу портретного жанра, пришел к выводу, что «индивидуальность же самого художника окрашивает все «идеи», которые он вкладывает во все свои произведения, в том числе и портреты. В этом смысле все творчество художника автопортретно, включая сюда и его «автопортреты»»[322]. Хотя эта мысль не связана непосредственно с Рокотовым, она демонстрирует, что предположение Грабаря было не случайной догадкой, а частью более общей научной дискуссии, стремившейся прочитать в портретном образе присутствие самого художника.

Грабарь планировал к открытию выставки выпустить иллюстрированный каталог[323], однако окончательный вариант включал только семь черно-белых репродукций. Каталог, составленный по хронологическому принципу, содержал сведения справочного характера: статус и годы жизни модели, время создания портрета, его размеры, провенанс, а также описание композиционного и цветового решения, сохранившиеся надписи на обороте холста или подрамнике.

---

[319] Федор Степанович Рокотов: кат. выст. портретов / сост. и вступ. ст. И.Э. Грабаря. М.; Пг., 1923. С. 9.
[320] Там же. С. 12.
[321] Там же. С. 10.
[322] Шапошников Б.В. Портрет и его оригинал // Искусство портрета. Сб. статей. М., 1928. С. 82.
[323] Грабарь И. Э. Письма, 1917–1941. М., 1977. С. 68.

Каталог выставки 1923 г. не только фиксировал состав первой монографической выставки, но и выполнял функцию научной ревизии: в нем были собраны и уточнены сведения о портретах, представленных ранее на других экспозициях. Показателен пример с портретом Д.М. Голицына (1760-е, см. Приложение, ил. 27). Составители каталога обратили внимание на то, что на Таврической выставке 1905 г. он ошибочно значился портретом кн. Д.М. Голицына, посла в Вене. В каталоге 1923 г. эта идентификация была пересмотрена[324].

Выставке 1923 г. была посвящена рецензия А.Н. Греча[325], опубликованная в журнале «Среди коллекционеров». В ней анализ живописной манеры сочетается с созданием поэтического образа: «тающая, мягкая, как бы окутанная дымкой, живопись, сквозь которую часто просвечивает грунт»[326], «затуманенные глаза, обычно несколько неправильного рисунка»[327]. Это прямо восходит к эстетической программе мирискусников. Также Греч обратил внимание на то, что среди экспонируемых портретов много спорных, вероятно не рокотовских вещей[328]. Например, сомнение автора вызвал портрет Г.Г. Орлова в красном камзоле: «по своей красочной гамме, яркой и звучной, отчасти по манере письма он как-то выпадает из oeuvre'a Рокотова»[329]. Выявленные особенности письма мастера становились не просто приметой, а знаком особой, психологической глубины и «загадочности» его образов. Таким образом, анализ художественных приемов служил связующим звеном между строгой атрибуционной работой и живым эстетическим переживанием.

Источником для реконструкции экспозиционного решения стало приведенное в статье А.Н. Греча описание развески картин. Так, ключевые

---

[324] Федор Степанович Рокотов. Каталог выставки портретов / сост. и вступ. ст. И.Э. Грабаря. М.; Пг., 1923. С. 27.
[325] Алексей Николаевич Греч (настоящая фамилия – Залеман) (1899–1938) – искусствовед, сотрудник ГАХН, ГТГ, один из создателей и руководителей Общества изучения русской усадьбы (1922), защитил кандидатскую диссертацию о творчестве А.П. Антропова (1926), печатал статьи в журналах «Среди коллекционеров», «Казанский музейный вестник».
[326] Греч А.Н. Выставка Рокотова // Среди коллекционеров. 1923. № 7–10. С. 58.
[327] Там же.
[328] Там же.
[329] Там же.

произведения были сконцентрированы на узкой стене зала, где центральное положение занимал портрет Екатерины II (1763, см. Приложение, ил. 14), фланкированный парадными изображениями, такими, как портрет графини Е.Н. Орловой[330] (1779, см. Приложение, ил. 42).

Вторая выставка произведений Рокотова в Петрограде в ГРМ была полностью собрана и развешана в сентябре 1924 г. Однако открыть ее тогда не удалось: помещение в старом флигеле Росси (ныне корпус Бенуа) не отапливалось, а печи требовали ремонта[331]. Выставка открылась спустя год – 5 сентября 1925 г.[332]. П.И. Нерадовский[333] констатировал, что Русский музей, как и другие музеи, оказался в критическом положении «из-за отсутствия ремонта, отопления и вентиляции, <...> развивавшаяся сырость разрушала хранящиеся в них драгоценные собрания»[334].

На выставке в ГРМ было представлено 81 произведение, из них – 66 за авторством Ф.С. Рокотова, 12 – копийных работ, 1 – школы Рокотова[335]. Кроме того, были представлены еще два экспоната – портрет Г.Г. Орлова кисти С. Торелли[336] (см. Приложение, ил. 8) и шпалера работы Ронде с портрета Петра III. Произведения были собраны из Художественного отдела самого музея, Фонтанного дома, Академии наук, Эрмитажа, Пушкинского Дома, дворцов Гатчины, Павловска и Петергофа, а также из частных коллекций[337]. В декабре 1925 г. выставка была дополнена 14 работами Рокотова, доставленными П.И. Нерадовским из Третьяковской галереи и Исторического музея[338].

---

[330] Греч А.Н. Выставка Рокотова // Среди коллекционеров. 1923. № 7–10. С. 58.
[331] Отчет Государственного Русского музея за 1925 г. Л., 1926. С. 6–8.
[332] Там же.
[333] Нерадовский Петр Иванович (1875–1962) – историк искусства, реставратор, художник, хранитель Художественного отдела Русского музея (с 1909), заведующий отделом (1912–1929); в 1929–1932 годах — член совета музея (1929–1932).
[334] Нерадовский П. Новое устройство картинной галереи // Русское искусство. 1923. №2–3. С. 73.
[335] Каталог выставки произведений Ф.С. Рокотова / Гос. Рус. музей. Л., 1925. 5 с.
[336] Государственный Русский музей. Живопись XVIII – XX века: кат. в 15 т. Т. 1. СПб., 1998. С. 164.
[337] Отчет Государственного Русского музея за 1925 г. Л., 1926. С. 6.
[338] Там же.

К выставке была издана брошюра, содержащая краткий обзор творчества мастера. Ее автор – Е.К. Мроз[339] утверждала, что «глубины его характеристик изображенных лиц не достиг ни один из русских портретистов. Лица самого блестящего из них, Левицкого, не запоминаются совсем – и никогда не забываются образы, созданные Рокотовым»[340]. Статья Мроз помогает реконструировать структуру экспозиции: «В первой комнате помещались произведения 50-х и 60-х годов, во второй – 60-х, 70-х и 80-х, в третьей – 90-х годов, произведения, приписываемые Рокотову, и некоторые портреты других лет, не нашедшие себе места в двух первых комнатах, в четвертой – портреты, приписывавшиеся ему и копии. В пятой – гравюры с его произведений и иллюстративный материал»[341]. Положенный в основу экспозиции хронологический принцип позволял проследить эволюцию стиля мастера. Сосредоточение в экспозиции значительного числа произведений художника, а также спорных и копийных работ создали условия для сравнительного анализа. Это позволило специалистам ГРМ выделить отдельные периоды творчества Рокотова и круг произведений, требующих дальнейшего изучения. Включение гравюр и иллюстративного материала вводило наследие художника в широкий историко-культурный контекст.

Анализ каталогов выставок позволяет увидеть различия в подходах организаторов. Московская выставка 1923 г. была построена вокруг проблемы атрибуции и выработки критериев авторства, выделения «паспортных примет» и разграничения подлинников от работ «круга художника». Выставка в Русском музее 1925 г. решала иную задачу – проследить эволюцию творческого метода Рокотова, представить историко-художественную реконструкцию его наследия. Это различие не было случайным. Методологическая позиция П.И. Нерадовского, сформулированная им в статье «Новое устройство картинной галереи» (1923), позволяет увидеть, что хронологический принцип был не только экспозиционным

[339] Мроз Елена Константиновна (1885–1953) – искусствовед, сотрудник Русского музея, читала лекции на Высших государственных курсах искусствоведения (ВГКИ) при петроградском Институте истории искусств.
[340] Выставка произведений Ф.С. Рокотова / сост. Е. Мроз; Гос. Рус. музей. Л., 1925. С. 1.
[341] Там же. С. 2–3.

приемом, но и исследовательской задачей. Статья написана после генеральной реэкспозиции Русского музея, законченной в декабре 1922 г. В ней Нерадовский обосновывал необходимость историко-хронологического принципа развески, который позволял представить развитие русского искусства XVIII – первой половины XIX в.[342]. Именно этот принцип определил структуру выставки Рокотова 1925 г.

Обращение к наследию мастера происходило на фоне споров о путях развития нового советского искусства. Как отмечает А.П. Салиенко, ключевыми темами дискуссий критиков и искусствоведов 1920-х гг. были вопросы о том, «какой должна быть новая культура победившего класса <…> Что такое пролетарское искусство»[343]. Борьба за него «к середине 1920-х перерастает в борьбу за реализм, которую реализм выигрывает к концу 1920-х»[344]. В этой атмосфере любое искусство, не вписывавшееся в рамки классового подхода, могло быть объявлено «чуждым». А. Михайлов, выражая свою позицию, обвинял художников в отходе от классовых принципов: «Мы видели, как энергично вытесняется классовая борьба в искусстве буржуазных и мелкобуржуазных группировок. Классовость искусства они заменяют понятием “свободы” художественного творчества, его надклассовости»[345].

На основе анализа искусствоведческих текстов можно сделать вывод, что для части художников, историков искусства, музейных сотрудников, чьи эстетические вкусы сформировала культура Серебряного века, камерные, «дымчатые» портреты Рокотова оставались образцом высокой художественности и воспринимались как напоминание об ушедшей эпохе[346]. Для поборников

---

[342] Нерадовский П. Новое устройство картинной галереи // Русское искусство. 1923. №2–3. С. 74.

[343] Салиенко А.П. Пролетарское искусство в поисках идентичности. По материалам советской прессы 1920-х гг. // Вестн. МГУ. Сер. 8. История. 2018. № 3. С. 105.

[344] Там же. С. 116.

[345] Цит. по: Салиенко А.П. Пролетарское искусство в поисках идентичности. По материалам советской прессы 1920-х гг. // Вестн. МГУ. Сер. 8. История. 2018. № 3. С. 110.

[346] Михаил Нестеров в 1923 г. в письме искусствоведу П.П. Перцову делился впечатлениями от новой развески в Русском музее: «Музей Ал[ександра] III, как я и писал Вам, весь перевешен заново, и надо сказать в общем прекрасно. <…> Там и знаменитые «Смолянки», там лучший Рокотов, и все они говорят нам о былом, о людях, о нравах, об исчезнувшей жизни…». См.: Нестеров М.В. Письма: Избранное / вступ. ст., с. 3-27, сост., коммент. А.А. Русаковой. Л., 1988. С. 283.

пролетарской культуры наследие мастера был «чуждым» явлением[347]. Эта двойственность отражала общую напряженную ситуацию в культуре 1920-х гг. В этом контексте монографические выставки Рокотова приобретали не только научное, но и культурное значение, актуализируя проблему сохранения классического художественного наследия в условиях идеологических трансформаций.

Споры о судьбе художественного наследия и его месте в новом обществе шли и в музейной среде. Они отразились в материалах Музейной секции при Социологическом комитете ГИИИ[348]. В центре обсуждений 1925–1926 гг., посвященных Гатчинского дворцу-музею, оказался вопрос о судьбе портретной галереи. Проект А.Н. Бенуа по созданию здесь галереи исторических портретов был отклонен как устаревший. Участники секции считали, что портретная галерея не должна подменять историко-бытовую и социальную логику экспозиции. При этом критика «мирискусничества» соседствовала с признанием значения «художественной» нагрузки экскурсии[349].

Поиск новых методологических оснований в 1920-е гг. способствовал утверждению социологического метода, направленного на «исследование социальной природы искусства»[350]. Теоретической основой этого направления стали работы В.М. Фриче[351]. Взгляды ученого были систематизированы им в книге «Социология искусства» (1929). В ней Фриче стремится установить связи между типами искусства и общественными формациями[352]. Искусство трактуется как одна из идеологических надстроек над экономическим базисом, а его развитие

---

[347] Как отмечает О.В. Быстрова, в программных установках РАПП (Российской ассоциации пролетарских писателей) произведения, созданные не пролетариатом, объявлялись классово чуждыми и подлежащими критическому пересмотру. См.: Быстрова О.В. Российская ассоциация пролетарских писателей: материалы к истории литературной организации // Изв. РАН. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83, № 4. С. 63–73.

[348] Ананьев В. Г. Становление Гатчинского музея в 1920-е гг. Из фонда О. Ф. Вальдгауера // Вестн. архивиста. 2010. № 4. С. 175–185.

[349] Там же. С. 184.

[350] Иткина Л. З. Наталия Николаевна Коваленская как историк искусства // Н. Н. Коваленская. Из истории классического искусства. М., 1988. С. 9.

[351] Фриче Владимир Максимович (1870–1929) – литературовед, искусствовед, профессор, директор Института языка и литературы РАНИОН (1922–1929), академик АН СССР (1929).

[352] Фриче В.М. Социология искусства. М.-Л., 1929. С. 7.

определяется социально-экономическими процессами[353]. На разных этапах общественного развития меняется социальная функция искусства[354]. Например, в разделе «Два основных стиля в архитектуре» Фриче характеризует барокко как выражение «настроений класса, занимающего в жизни место пассивно-наслаждающегося хозяина»[355]. Эволюцию портретной живописи Фриче также связывает со сменой классов: «от русских дворянских портретов Левицкого, Кипренского, Тропинина и др. – к портретам представителей интеллигенции – писателей, композиторов и т.д., писанных передвижниками, и до портретов капиталистической знати, созданных русскими художниками конца XIX и начала XX в.»[356].

Историческая оценка этих методологических поисков оказалась неоднозначной: уже в конце 1930-х гг. теория Фриче была отвергнута как «вульгарная социология»[357]. Вместе с тем, установка – рассматривать искусство как прямое выражение классовых интересов – повлияла на выставочную политику 1920-х гг., в том числе на отбор и трактовку произведений Рокотова.

Практическим воплощением социологического подхода стала выставка «У истоков русской живописи» (1925, ГТГ), посвященная двухсотлетию со дня основания Академии наук. Основную задачу организаторы видели в показе того, «как и чему обучали приезжавшие в Россию живописцы-иностранцы и как воспринимали это обучение русские ученики»[358]. В сопоставлении иностранных и русских мастеров предполагалось увидеть истоки русской живописи.

Во вступительной статье к каталогу ставится вопрос об отношениях искусства XVII и XVIII вв. с позиций социологического подхода. Ее автор – А.М. Скворцов[359] утверждал, что «разрыв, отделяющий в нашем представлении

---

[353] Фриче В.М. Социология искусства. М.-Л., 1929. С. 10.
[354] Там же. С. 35.
[355] Там же. С. 86.
[356] Там же. С. 150.
[357] Иткина Л.З. Наталия Николаевна Коваленская как историк искусства // Н.Н. Коваленская. Из истории классического искусства. М., 1988. С. 9.
[358] У истоков русской живописи: кат. выст. в ознаменование двухсотлетия со дня основания АН СССР. М., 1925. С. 7.
[359] Скворцов Александр Митрофанович (1884–1948) – искусствовед, заведующий Отделом живописи XVIII – первой половины XIX века Третьяковской галереи (1923–1925).

живопись до-Петровской от после-Петровской эпохи, будет уже не так резок»[360]. По его мнению, «резкость разрыва смягчается уже тем обстоятельством, что искусство и XVII и XVIII столетий служит интересам одного и того же класса»[361]. Рассуждения Скворцова по-своему предвосхитили тенденции к рассмотрению русской художественной культуры как непрерывного процесса. Однако современное искусствознание, сохраняя интерес к социальной истории искусства, предлагает многомерный анализ, учитывающий не только сословный фактор, но и такие явления, как внутренняя логика развития стиля, индивидуальное творчество мастеров, диалог культур и формирование новой эстетики[362].

Кроме того, Скворцов указывает на противоречие между социальным происхождением русских мастеров XVIII в. и отсутствием у них интереса к бытовому жанру: «Возможность изображения жизни народа, жизни страны на первых ступенях развития русского искусства была далека от сознания русских художников, несмотря на то, что все или почти все первые живописцы вышли или из крепостных, или из общественных слоев, к ним близких; Антропов – сын солдата, Аргуновы – крепостные Шереметева, Шибанов – крепостной Потемкина, Лосенко – певчий и т. д. Один только Боровиковский – мелкопоместный дворянин»[363].

В каталоге выставки указывается и социальный статус Рокотова – дворянин, но со знаком вопроса[364]. Акцент на классовой принадлежности художника являл собой пример социологического подхода, который в 1920-е гг. нередко приводил к упрощенной трактовке художественных явлений, оставляя в стороне анализ индивидуального стиля мастера. Представленные на выставке семь полотен из собрания Третьяковской галереи, свидетельствовали, что Рокотов был портретистом высшей аристократии и императорского двора[365]. Поколенный

[360] У истоков русской живописи. С. 7.
[361] Там же.
[362] См.: Бусева-Давыдова И.Л. О концепциях стиля русского искусства XVII века в отечественном искусствознании // Проблемы русской средневековой художественной культуры. М., 1990. С. 107–117.
[363] У истоков русской живописи. С. 9.
[364] Там же. С. 27.
[365] Там же. С. 29.

портрет Екатерины II (1763, см. Приложение, ил. 14) символизировал официальное признание, портреты Г.Г. Орлова (1762 – 1763, см. Приложение, ил. 9) и Е.Н. Орловой (ок. 1779, см. Приложение, ил. 42), а также братьев Воронцовых Артемия (не позднее 1765, см. Приложение, ил. 21) и Иллариона (первая половина 1770-х, см. Приложение, ил. 36) показывали представителей двух влиятельных родов, с которыми был связан художник. Наряду с ними были представлены «Портрет неизвестного» (1757, см. Приложение, ил. 1) и «Портрет неизвестной», позднее атрибутированный как портрет В.Е. Новосильцевой[366] (см. Приложение, ил. 50).

Помимо социологического подхода, в 1920-е гг. разрабатывался формальный анализ. В Институте археологии и искусствознания РАНИОН существовали три отделения: археологии, искусствознания и социологии[367]. В работе искусствоведческого отделения принимали участие такие ученые как А. Габричевский, А.В. Бакушинский, Д. Недович[368]. В изучении портрета это означало перенос внимания с модели и ее социального статуса на живописные приемы мастера, его индивидуальную манеру.

Эти методологические установки воплотились в работах исследователей, которых объединял интерес к формальным особенностям произведений Рокотова. В этой связи интерес представляют записи лекций А.В. Бакушинского[369] 1920-х – начала 1930-х гг., прочитанных на исследовательском семинарии организованном при Цветковской галерее[370]. По мнению Н.Н. Коваленской, Бакушинский «обладал исключительным даром открывать перед своими слушателями огромный мир искусства во всей его глубине, сложности и значительности. Для него искусство абсолютно целостно и представляло органичное единство содержания и формы»[371].

---

[366] Определение модели принадлежит В.М. Мещериной. См.: Лебедев А.В. Ф.С. Рокотов (Этюды для монографии). М., 1941. С. 51.

[367] См.: Кузьминых С.В., Белозерова И.В. Институт археологии и искусствознания РАНИОН в судьбах отечественной археологии // Поволжская Археология. 2018. № 1(23). С. 321– 341.

[368] Ковалев А. А.А. Федоров-Давыдов и советское искусствознание 1920-х годов // Искусство. 1988. № 3. С. 40.

[369] Бакушинский Анатолий Васильевич (1883–1939) – историк искусства, преподаватель, музеевед.

[370] Бакушинский А.В. // Российская музейная энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М., 2001. С. 56.

[371] Коваленская Н.Н. Наследие А.В. Бакушинского // Искусство. 1959. №10. С. 27.

Подход Бакушинского к произведению искусства, основанный на выявлении его стилистической структуры и сравнительном анализе, проявился при сопоставлении Рокотова и Левицкого. Ученый подчеркивал: «Самое основное у Рокотова, что увлекает в бездонную глубину, – это внимание к духовной жизни человека»[372]. Рокотов и Левицкий были ровесниками[373], а также активными участниками художественной жизни двух столиц 1770-х–1780-х гг.[374] Бакушинский предположил, что их отношения не были приятельскими из-за различного понимания задач портрета[375]. Тем не менее, взаимодействие между художниками находит подтверждение в случае написания Левицким копии с рокотовского портрета княгини Е.Н. Орловой[376], а также в отмеченной исследователями стилизации под рокотовскую манеру в серии портретов детей Воронцовых[377]. Исследователями было установлено, что на картине «Екатерина II в храме богини Правосудия» кисти Левицкого (ГРМ, 1783), «голова императрицы написана с оригинала Ф.С. Рокотова, созданного между 1769 и 1777 г.»[378].

А.А. Сидоров[379] в книге «Русские портретисты XVIII века» (1923), отличающейся образностью изложения, основное внимание сосредоточил на творчестве мастеров екатерининского времени. Размышляя о европейском влиянии на русское искусство, исследователь выразил сомнение, что приезжие

---

[372] Бакушинский А.В. Ф.С. Рокотов (1735–1808). В.Л. Боровиковский (1757–1825). Левицкий, Рокотов, Боровиковский // Советское искусствознание, 73. М., 1974. С. 389.

[373] Дата рождения Левицкого определена как 1735 г. Метрическая запись о рождении Левицкого не сохранилась, а потому год установлен на основании исповедной росписи Михайловской церкви в селе Маячка Полтавской губернии, в соответствии с которой в 1754 г. Дмитрию Левицкому было 19 лет. См.: Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735–1822): кат. выст. Л., 1987. С. 12.

[374] «Точная дата приезда Левицкого в Петербург не установлена, однако в 1758 г. его имя впервые встречается в числе учеников, живших в доме Алексея Антропова в Рождественской части в Петербурге». См.: Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735–1822): кат. выст. Л., 1987. С. 12.

[375] Бакушинский А.В. Ф.С. Рокотов (1735–1808). В.Л. Боровиковский (1757–1825). Левицкий, Рокотов, Боровиковский. С. 388.

[376] Лебедев А.В. Ф.С. Рокотов. Этюды для монографии. М., 1941. С. 54; Лужецкая А.Н. Техника масляной живописи русских мастеров. М., 1965. С. 45.

[377] Кузнецов С. О. Проблемы реконструкции ансамблей Д. Г. Левицкого. Вопросы методики изучения портретного жанра XVIII века: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 07.00.12. Л., 1990. С. 11.

[378] Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735–1822): кат. выст. Л., 1987. С. 67.

[379] Сидоров Алексей Алексеевич (1891–1978) – историк искусств, теоретик, председатель отделения искусствознания РАНИОН (1924–1930), профессор МГУ, коллекционер, доктор искусствоведения (1936), член-корреспондент АН СССР (1946), заслуженный деятель искусств РСФСР (1947). См.: Стернин Г.Ю. Алексей Алексеевич Сидоров. Полвека в искусстве // Два века: XIX–XX: очерки русской художественной культуры. М., 2007. С. 288–298.

художники «действительно многому учили»[380] русских мастеров, «ибо русский портрет имеет «свой стиль», свои особенности композиций и колорита, свое отношение к форме и пространству. Он весьма отличен от западного»[381]. В преемственности между парсуной и портретом XVIII в. – истоки самобытности русской школы[382].

Сидоров стремился передать впечатления от произведений через образные описания: «...Темный овал. Чуть сдвинуто направо, поставленное прямо и строго в три четверти бледное лицо молодой женщины. Высоко взбитые волосы украшены вверху цветами. Легкая прозрачная ткань на шее – и целым неожиданно острым фонтаном на груди раскинут букет цветов. Глаза из-под неправильных бровей смотрят прищурившись. Тонкую вертикаль шеи подчеркивает длинная серьга и вьющийся, падая на плечо, локон. Колорит сдержан: он серебрист, переливчат, не повторяем. Портрет овит очарованием тайны: это гр. Санти Рокотова» [383]. Сидоров отмечал формальные приемы – формат, композицию, колорит, но использует их для создания вербального эквивалента зрительного впечатления. Подобная образная интерпретация воздействия картины, восходящая к эссеистике мирискусников, была характерна для поколения исследователей 1920-х гг.[384].

Эта традиция, но с акцентом на историко-бытовой контекст – продолжена в работе научного сотрудника Русского музея Э.Ф. Голлербаха[385] «Портретная живопись в России. XVIII век» (1923). Исследователь рассматривал портрет не как автономное явление, а, скорее, как иллюстрацию быта и нравов эпохи. Содержание строится по принятому в дореволюционной историографии принципу – по царствиям: первая половина XVIII в., эпохи Елизаветы Петровны и Екатерины II. Рокотов в этой системе оказывался одним из популярнейших

[380] Сидоров А.А. Русские портретисты XVIII века. М., Пг., 1923. С. 11.
[381] Там же.
[382] Там же.
[383] Там же. С. 22.
[384] Карев А.А. Вопросы национальной специфики русского искусства XVIII столетия в изданиях первой половины XX века. С. 702.
[385] Голлербах Эрих Федорович (1895–1942) – историк искусства, художественный и литературный критик, библиограф, библиофил, поэт, художник-график, научный сотрудник Русского музея (1921–1924).

портретистов елизаветинского времени, но более интересный мастер, чем Антропов и Аргунов[386], что в целом повторяло концепцию Н.Н. Врангеля. При этом Голлербах не углублялся в анализ выразительных средств.

В статье А.П. Мюллер[387] «К истории западного влияния в русском искусстве. Композиционные параллели в XVIII веке» (1924) проводится сравнительный анализ картины Луки Джордано и копии с нее, выполненной Рокотовым «Венера, Амур и Сатир» (см. Приложение, ил. 17). Мюллер акцентирует внимание на том, что выбор картины итальянского мастера в качестве образца нетипичен: «<...> Венера не обладает ни правильностью черт лица, ни идеальным, с точки зрения классики, телом: эта маленькая, почти живая женщина с сильно мятым светотенью телом, с низким лбом, чувственным ртом и улыбкой, пухлыми щеками – не академическая Венера, но Венера улицы»[388]. В статье отмечено несоответствие между барочной живописью, близкой по фактуре школе Караваджо, и академическими принципами. На основе этого Мюллер предположила, что выбор картины мог быть продиктован личным желанием художника, а не указанием Академии: «В Рокотове, этом прекрасном русском мастере, чувствуется что-то живое, что не мирилось с академической указкой и корсетом академических правил, и портреты его кисти – лучшее в том доказательство» [389]. Также она пришла к выводу, что заимствования в русском искусстве XVIII в. носили творчески-преобразующий характер, так как «в этой комбинации лежал уже зародыш подлинного творчества»[390]. Сравнительный анализ конкретных произведений позволял обосновать этот вывод эмпирически, а не декларативно.

Среди исследователей 1920-х гг. особое место занимает научный сотрудник ГТГ А.В. Лебедев[391]. По свидетельству И.Э. Грабаря, он принадлежал к числу

[386] Голлербах Э. Портретная живопись в России. XVIII век. М., Пг., 1923. С. 43.
[387] Мюллер Александра Павловна (1889–1941(?)) – искусствовед, литературовед, научный сотрудник Румянцевского музея, Государственного Исторического музея, Российской Национальной библиотеки.
[388] Мюллер А.П. К истории западного влияния в русском искусстве // Среди коллекционеров. 1924. № 1–2. С. 5.
[389] Там же.
[390] Там же. С. 9.
[391] Лебедев Алексей Васильевич (1888–1944) – искусствовед, научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи, организатор художественных выставок.

лучших знатоков русского искусства XVIII и первой половины XIX в.[392], что подтверждают сделанные им атрибуции, остающиеся актуальными до сих пор. В работе «Русская живопись в XVIII веке» (1928) Лебедев утверждал, что влияние иностранных мастеров сыграло важную роль в становлении русской живописи: «без Гроота мы не имели бы И. Аргунова, без Токе – Рокотова, без Валериани – не тот был бы Левицкий»[393].

В творчестве ведущих русских мастеров второй половины XVIII в. А.В. Лебедев видел концептуальную дихотомию. С одной стороны, Левицкий – создатель «веселого маскарада смешных людей позднего рококо»[394]. С другой, Рокотов, чьи портреты, в противоположность театрально-придворной живописи северной столицы, являют собой «настоящее «зеркало души», потопленное в дымке жарких или холодных тонов»[395].

По Лебедеву, диалектика рокотовского метода заключается в сочетании типологичности и глубокой индивидуализации. Он отметил сходство приемов в изображении лиц: «у всех одинаково широко прорезанные прищуренные глаза, одинаковые томно-мудрые улыбки»[396]. Несмотря на это, каждая модель уникальна и наделена «таинственным языком взора»[397]. Свое понимание концепции художника Лебедев определил в образной формуле: «люди Рокотова – многознающие фантомы, мерцающие из глубины полуторавековой старины, снисходительно беседующие со зрителем»[398]. Эта метафора фиксировала дистанцию между современным зрителем и моделью XVIII в. – характерный для Лебедева прием совмещения эссеистики и научного наблюдения.

Этот синтез позволяет по-иному взглянуть на тезис С.В. Бенуа-Рогальского о том, что «в 1920–40-х гг. утонченная придворная культура XVIII в. не вызывала

[392] Грабарь И.Э. Письма, 1917–1941. М., 1977. С. 380.
[393] Лебедев А.В. Русская живопись в XVIII веке. Л., 1928. С. 17.
[394] Там же. С. 38.
[395] Там же. С. 40.
[396] Там же.
[397] Там же.
[398] Там же. С. 44.

большого интереса у изменившего свои эстетические ориентиры общества»[399]. Отмеченная исследователем общая тенденция не означала полного прекращения исследований. Напротив, как показывает анализ конкретной исследовательской практики, интерес не угас, а сменил форму: с эстетического любования на научную реконструкцию.

Таким образом, в 1920-е гг. был не только собран и систематизирован музейный материал, но и поставлены ключевые проблемы: от атрибуции работ Рокотова до определения особенностей творческого метода мастера. При этом научный подход (каталогизация, выработка критериев атрибуции, анализ фактуры) не вытеснял мирискусническую традицию, а вырастал из нее. Эссеистические характеристики («серебристый колорит», «внимание к духовной жизни») и атрибуционные критерии (предложенный Грабарем «живописный паспорт») сосуществовали в работах одного и того же времени, а иногда – у одного и того же автора. Именно это сочетание, а не победа одного подхода над другим, определило специфику 1920-х гг. как переходного этапа.

[399] Бенуа-Рогальский С.В. Русское искусство XVIII века в отечественном искусствознании: По избранным произведениям русских искусствоведов XIX – XX веков: дис. ... канд. искусствоведения: 07.00.12. СПб., 1993. С. 14.

2.3.2. 1930-е – первая половина 1950-х гг.

В 1930–1950-е гг. отечественное искусствознание «оказалось политизировано и идеологизировано. Институционализация искусства привела к жесткому контролю над искусствоведческой мыслью»[400]. Однако изучение русского искусства XVIII в. и творчества Рокотова не сводилось к трактовке художественных явлений сквозь призму классовых схем. Скорее его следует рассматривать как время столкновения трех подходов – вульгарно-социологического, формально-стилистического и историко-культурного, каждый из которых предлагал свой критерий художественной ценности. Именно в этом противостоянии и взаимодействии вызрели проблемы, определившие изучение Рокотова в 1960–1980-е гг.: соотношение реализма и идеализации, камерного и парадного, своеобразие московской школы живописи.

Вульгарно-социологический подход воплотился при устройстве «Опытной комплексной марксистской экспозиции» в залах Третьяковской галереи (1931). Ее организаторы – А.А. Федоров-Давыдов[401] и Н.Н. Коваленская[402] – желая отойти от традиционного историко-монографического показа, предложили новую развеску картин по социально-экономическим формациям[403], сопроводив ее пояснительными вывесками и текстами на стендах.

---

[400] Хренов Н.А. История искусства как научная дисциплина. Некоторые суждения об ее актуальном состоянии и методологических перспективах // Искусствознание. 2011. № 1–2. С. 34.

[401] Федоров-Давыдов Алексей Александрович (1900–1969) – историк искусства, художественный критик, музейный работник, педагог, член-корреспондент Академии художеств СССР (1958), член-корреспондент Академии архитектуры СССР (1950–1955), заслуженный деятель искусств РСФСР (1960). См.: Ковалев А.А. А.А. Федоров-Давыдов и советское искусствознание 1920-х годов // Искусство. 1988. №3. С. 40–44.

[402] Коваленская Наталия Николаевна (1892–1969) – историк искусства, доктор искусствоведения, внештатный сотрудник ГАХН (с 1924), научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи (1929–1935), преподаватель МГУ (1935–1941, 1942–1956), старший научный сотрудник Института истории искусств АН СССР (с 1955), автор фундаментальных трудов по русскому искусству XVIII века.

[403] Зрителям предлагалось ознакомиться с такими разделами, как «Искусство консервативно феодальной группы», «Искусство придворного дворянства крупнейших крепостников в середине XVIII в.», «Искусство придворного бюрократического дворянства», «Искусство аграрного дворянства», «Крестьянское искусство».

Экспозиция должна была показать «классовую сущность искусства, вскрыть его значение как могучего орудия классовой борьбы»[404]. Этот принцип определил и трактовку рокотовских полотен. В разделе, посвященном «зарождающемуся искусству среднего, не придворного дворянства»[405], на одной стене вместе с произведениями Левицкого были представлены три работы Рокотова конца 1760-х – 1770-х гг. портреты В.И. Майкова (см. Приложение, ил. 39), А.М. Римского-Корсакова (см. Приложение, ил. 23) и «Неизвестной в розовом»[406] (см. Приложение, ил. 45). Аннотация к разделу прямо задавала понимание творчества мастера: «искусство прогрессирующего среднего дворянства освобождается от старых наследий и создает реалистический интимный портрет, в котором большое внимание уделяется психологической характеристике»[407]. Однако музейный «эксперимент» продолжался недолго, и уже в 1934–1935 гг. музей вернулся к принципам историко-монографического показа[408].

В начале 1930-х гг. общественная атмосфера радикально изменилась. Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» ликвидировало многообразие творческих группировок, объединив всех мастеров в единый Союз советских художников, поставив искусство под жесткий государственный контроль[409]. Единым творческим методом был провозглашен социалистический реализм, который требовал «правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии»[410]. В рамках этой установки искусство XVIII в. стало рассматриваться как этап, предшествующий критическому реализму[411].

---

[404] Коваленская Н. Опыт марксистской выставки в Государственной Третьяковской галерее // Советский музей. № 1. 1931. С. 50.
[405] Путеводитель по опытной комплексной марксистской экспозиции / сост. Н.Н. Коваленская. М., 1931. С. 28.
[406] Там же. С. 29.
[407] Там же. С. 29.
[408] См.: Иовлева Л. Галерея без Третьякова // Наше наследие. № 78. 2006. URL.: http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7804.php (дата обращения: 17.01.2025)
[409] Быстрова О. В. Российская ассоциация пролетарских писателей: материалы к истории литературной организации // Изв. РАН. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83, № 4. С. 70.
[410] Цит. по: Гюнтер, Х. Советская литературная критика и формирование эстетики соцреализма: 1932–1940 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи. М., 2011. С. 249.
[411] Карев А.А. Вопросы национальной специфики русского искусства XVIII столетия в изданиях первой половины XX века. С. 705.

Весной 1936 г. во Всероссийской академии художеств прошла серия дискуссий, в ходе которых были подвергнуты критике концепции «вульгарной социологии» (В.М. Фриче, И.Л. Маца, И.И. Иоффе) и были поставлены вопросы о новой периодизации и принципах истории искусства[412].

Опыт комплексной экспозиции 1931 г. показал ограничения вульгарно-социологического метода. Жесткая классовая схема вступала в противоречие с реальным художественным материалом, что заставило Федорова-Давыдова пересмотреть свои установки[413]. Его позднейшие труды, в частности «Русский пейзаж XVIII – начала XIX в.» (1953), свидетельствуют об отходе от социологизма в пользу историко-культурного подхода. Аналогичные тенденции проявились в работах Н.Н. Коваленской и других исследователей, стремившихся к более многомерному пониманию художественного процесса.

Вместе с тем вульгарно-социологический метод, подвергнутый критике в начале 1930-х гг.[414], по инерции продолжает сказываться в ряде публикаций. Наиболее показательный пример – работа К.С. Кузьминского[415] «Ф.С. Рокотов. Д.Г. Левицкий» (1939). При этом позиция автора выразилась не в углубленном анализе индивидуального стиля художников, а в расширении исторического контекста. Три из пяти разделов книги посвящены иностранным мастерам и их влиянию и обзору деятельности русских портретистов, в то время как героям монографии отведены лишь два заключительных раздела.

Главной задачей своей книги Кузьминский считает популяризацию творчества Рокотова и Левицкого, утверждая: «Их заслуги должны быть известны широким массам нашей страны. Они не были надлежащим образом оценены предыдущими поколениями»[416]. Формулируя свою концепцию, автор выдвигает в

---

[412] Сапанжа О. С. Всемирная история искусств в контексте развития советской исторической науки 1930-х гг.: к вопросу создания учебника «История западно-европейского искусства» 1940 г. // Вестн. Томского гос. ун-та. 2024. № 500. С. 36–46.

[413] Ковалев А.А. А.А. Федоров-Давыдов и советское искусствознание 1920-х годов // Искусство. 1988. № 3. С. 40–44.

[414] Острой О.С. История искусствоведческой библиографии в России, 1917–1991. СПб., 1994. С. 86.

[415] Кузьминский Константин Станиславович (1875–1940) – искусствовед, книговед, переводчик.

[416] Кузьминский К.С. Ф.С. Рокотов, Д.Г. Левицкий. Развитие русской портретной живописи XVIII века. М.- Л., 1939. С. 5.

качестве главного фактора развития отечественного портрета не связь с парсуной, не воздействие иконописи и иностранных мастеров, а «богатейшие природные способности, которые таились в народных массах»[417], раскрывшиеся благодаря преобразованиям Петра I.

Оценки Кузьминского противоречивы: признавая, что рокотовские портреты «привлекают <…> изумительным искусством гармоничного сочетания красок и нежных тонов»[418], он упрекает живописца в недостаточной реалистичности: «современный нам зритель в портретах Рокотова не найдет той характеристики изображенных лиц, какую он, например, находит, в портретах Репина и Серова»[419]. Парадные портреты кисти Рокотова характеризуются как «красивая легенда», «ложь», ведь модели на них «кажутся гораздо умнее, честнее, благороднее, чем они были в действительности»[420]. Лишь немногие, по мнению автора, «правдивые», лишенные «всякой фальши» портреты представляют людей живыми, с характерными чертами[421]. К ним отнесены портреты разных лет: неизвестного (1757, см. Приложение, ил. 1), В.И. Майкова (между 1775 и 1778, см. Приложение, ил. 39), Д.Г. Ждановой (1781, см. Приложение, ил. 52), неизвестной в белом платье с голубым бантом (портрет В.Е. Новосильцовой) (см. Приложение, ил. 50).

Кузьминский утверждал, что в этих работах Рокотову «не нужно было считаться с требованиями заказчика и с установившимися в тогдашнем аристократическом обществе взглядами на задачи портретного искусства»[422]. Однако это суждение противоречит самому характеру портретного жанра XVIII в. Тем не менее, несмотря на идеологическую ангажированность, Кузьминский поставил вопрос о «реалистичности» рокотовских портретов и выделил круг произведений свободных, по его мнению, от сословных ограничений. Сама

[417] Кузьминский К.С. Ф.С. Рокотов, Д.Г. Левицкий. Развитие русской портретной живописи XVIII века. М.- Л., 1939. С. 12.
[418] Там же. С. 88.
[419] Там же.
[420] Там же. С. 94.
[421] Там же. С. 96.
[422] Там же.

постановка проблемы предвосхищала последующую дискуссию о соотношении идеализации и реализма в портретах Рокотова.

Формально-стилистический подход складывался в рамках музейной и исследовательской работы, сохраняя преемственность с предыдущим десятилетием. Труды А.М. Эфроса, Ю.П. Анисимова, А.В. Лебедева объединяет фокус на имманентных свойствах живописи, вопросах художественной формы, колорита, фактуры и творческой эволюции мастера.

А.М. Эфрос[423], чей музейный опыт сложился в 1920-е гг. во время работы в Музейном отделе Наркомпроса[424], Третьяковской галерее и Государственном музее изящных искусств[425], в конце 1930-х гг. для энциклопедического словаря «Гранат» Эфрос создал обзор истории русского искусства XVIII – начала XX в. – вышедший в свет гораздо позднее под названием «Два века русского искусства» (1969)[426].

О Рокотове Эфрос писал: «огромный мастер, один из наиболее значительных русских живописцев вообще»[427]. Исследователь наследует от Грабаря постановку проблемы, отмечая в наследии Рокотова восприимчивость к приемам иностранных мастеров и «неустойчивость в проявлении таланта»[428]. Однако если для Грабаря «загадочность» портретов художника была следствием атрибуционной неопределенности, то Эфрос переформулирует проблему: «загадочность» становится свойством рокотовского образа. Центральным открытием исследователя становится выявление природы рокотовского «интимизма». Он обнаруживает парадокс: «Портретный интимизм, обычно служащий художникам для создания более тесного, простого общения между моделью и зрителем, стал способом их разъединения, приняв облик какой-то

[423] Эфрос Абрам Маркович (1888–1954) – искусствовед, художественный критик, переводчик.
[424] А.М. Эфрос в Музейном отделе Наркомпроса руководил учетом и охраной памятников искусства. См.: Эфрос А.М. Художественные вести: статьи, заметки и рецензии в газетах «Русские ведомости», «Свобода России» (1911 – 1918) / Сост. М.В. Толмачев. Мюнхен, 2015. С. 517.
[425] Эфрос А.М. Художественные вести: статьи, заметки и рецензии в газетах «Русские ведомости», «Свобода России» (1911–1918). С. 518.
[426] Ильина Т.В., Римская-Корсакова С.В. Андрей Матвеев. М., 1984. С. 23.
[427] Эфрос А.М. Два века русского искусства. М., 1969. С. 93.
[428] Там же.

таинственности, почти «привиденчества», которыми наделены наиболее изысканные, наиболее «рокотовские» работы»[429]. По сути, здесь обнаруживается переход от атрибуционной проблематики к интерпретационной: анализ выводит изучение творчества Рокотова за рамки формально-стилевого подхода в область философии портрета. Исследователь не только констатирует «сложность» художественной системы мастера, но и обнаруживает ее механизмы, показав, что уникальность рокотовского творчества рождается из взаимодействия традиций и новаторства, интимизма и дистанцирования.

Ю.П. Анисимов[430] в статье «Рокотов. Материалы для анализа творческого пути» (1938) предложил свой ключ к разгадке «таинственности». Уже в начале статьи он отметил, что начиная с Рокотова в искусстве «стал появляться подлинный, индивидуальный «лик» человека того времени»[431].

Анисимов, пересматривая устоявшееся мнение об ученичестве Рокотова у Ротари, предположил, что на становление Рокотова могли оказать влияние немецкие мастера. В качестве подтверждения приводится «Портрет неизвестного» (1757, см. Приложение, ил. 1), названный в статье «Ланским», и «Портрет великого князя Петра Федоровича» (1758, см. Приложение, ил. 2). В качестве подтверждения немецкого влияния Анисимов указал на художественные приемы (плоскостность в трактовке формы и локальность цвета)[432].

В противовес мнению И.Э. Грабаря о расцвете творчества художника в 1760-е гг., Анисимов утверждал, что мастерство Рокотова вызревает в 1770–1780-е гг., что совпало с переходом от парадных портретов к камерным: «Теперь Рокотов ищет другого: ему становится, прежде всего, интересной жизнь человеческого лица, интимное его понимание»[433].

---

[429] Эфрос А.М. Два века русского искусства. М., 1969. С. 93.

[430] Анисимов Юлий Павлович (1886–1940) – поэт, художник, искусствовед, научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи. См.: РГАЛИ. Ф. 1013. Оп. 1. Ед. хр. 13. Автобиографическая справка и автобиблиография Ю.П. Анисимова. 1938. См.: Русская поэзия «серебряного века», 1890 – 1917: Антология. / Рос. АН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М., 1993. С. 524–526.

[431] Анисимов Ю.П. Рокотов. Материалы для анализа творческого пути // Искусство. 1938. № 3. С. 77.

[432] Там же.

[433] Там же.

Наибольшей конкретности подход Анисимова достигает в анализе технических приемов. Он предположил, что поиск Рокотовым выразительных средств для создания портретного образа начинается еще на этапе выбора цвета грунта[434]. Для портретов членов одной семьи художник находит своеобразный «родовой тон», определяющий суть изображенного человека. Так, для портретов Воронцовых «найден густой и тяжелый красноватый грунт, по которому кисть только скользит, давая просвечивать этому «сытому» тону грунта»[435], для портретов Струйских, названных рузаевскими персонажами из Гофмана, «найдена совершенно невероятная зеленовато-розовая гамма, мерцающая сквозь общий прозрачно-серый тон»[436]. Таким образом, цвет грунта – не просто элемент живописной структуры, а инструмент образной характеристики. Это предположение получило развитие в исследованиях 1960-х гг., а именно в работе А. Н. Лужецкой (1965).

Сравнивая фактуру, Анисимов отметил, что если мазок Левицкого «всегда ищущий, всегда выщупывающий форму, и, в связи с этим перекрещивающийся, сухой и короткий»[437], то у Рокотова «мазок длинный, вьющийся, который «совершенно освобожден от функции обрисовывать материальность изображаемой формы»[438]. Противопоставление выстраивает эволюционную линию: Левицкий еще привязан к предметной форме, Рокотов уже переходит к живописной свободе. Интерес исследователя к фактуре имел вполне конкретный источник. Он сформировался в Третьяковской галерее благодаря профессиональному и личному взаимодействию с художником и реставратором А.А. Рыбниковым[439].

Название статьи Анисимова – «Материалы для анализа творческого пути» указывает на то, что автор мыслил ее как пролог к большому исследованию. Но и

---

[434] Анисимов Ю.П. Рокотов. Материалы для анализа творческого пути // Искусство. 1938. № 3. С. 77.
[435] Там же. С. 92–94.
[436] Там же.
[437] Там же. С. 85.
[438] Там же.
[439] Подтверждением личного общения Ю.П. Анисимова и А.А. Рыбникова служит письмо, обнаруженное в архиве. См.: РГАЛИ. Ф. 2005. Оп.1. Ед. хр. 57. Письмо Анисимова Юлиана к Рыбникову Алексею Александровичу в стихотворной форме. 20 мая 1915.

в этом виде статья она показывает интерес к изучению языка живописи, его материальной основы и выразительных возможностей.

Книга А.В. Лебедева «Ф.С. Рокотов. Этюды для монографии» (1941) стала важной вехой. Автор поставил цель развеять «туман «традиционных непроверенных сведений и мнений» и «попытаться синтетически воссоздать <…> фигуру славного живописца»[440]. Шесть очерков были посвящены как атрибуции и анализу отдельных произведений, так и различным аспектам творчества мастера. Лебедеву принадлежит атрибуция и датировка картины «Кабинет И.И. Шувалова», портретов супругов Бутурлиных из усадьбы Воронцовка. Также им было установлено время написания портрета княгини Е.Н. Орловой и выявлено имя одного из учеников Рокотова – крепостного художника А. Зяблова. Очерковая форма книги в известной мере предвосхитила дальнейшее развитие научно-популярного направления в искусствоведении. Вместе с тем «содержащийся в тексте мощный справочный аппарат – большое количество примечаний и ссылок на архивы, искусствоведческие публикации, каталоги, мемуарную литературу, а также систематизация материала свидетельствуют о серьезной научной составляющей работы»[441].

Историко-культурный подход нашел выражение в обобщающих трудах. Примером может служить работы Н. Н. Коваленской, которая в 1930-е гг. отошла «от упрощенных воззрений своих более ранних публикаций»[442]. В «Истории русского искусства XVIII века» ею собран обширный фактический материал об изобразительном искусстве того времени, но и сделана его систематизация, установлены и охарактеризованы основные периоды истории художественной культуры»[443].

---

[440] Лебедев А.В. Ф.С. Рокотов. Этюды для монографии. С. 6.

[441] Стихина М.И. Творчество Федора Рокотова в исследованиях А.В. Лебедева 1920–1930-х гг.: гипотезы, открытия, атрибуции // Архитектон: изв. вузов. 2023. № 2 (82). – URL: http://archvuz.ru/2023_2/27/ (дата обращения: 10.10.2024).

[442] Маркина Л.А. Портретист Георг Христоф Гроот и немецкие портретисты в России середины XVIII века. М., 1999. С. 34.

[443] См.: Каганович А.Л. Антон Лосенко и русская культура середины XVIII столетия. М., 1963. С. 23.

Коваленской принадлежит «постановка вопроса о темпах развития русского искусства как важной черты национальной специфики»[444]. Эта концепция состояла в признании неравномерности и «уплотненности» художественного процесса в России. Это позволило по-новому взглянуть на творчество Рокотова, не как «подражателя» Западу, а мастера, чья эволюция отражала сложный синтез европейских влияний и национальных традиций. Автор проследила эволюцию творчества Рокотова: от влияния иностранных живописцев на раннем этапе к созданию нового типа портрета – интимного и проникновенного – в зрелый период[445].

В послевоенный период в монографии Г.В. Жидкова «Русское искусство XVIII века» (1951) эта линия получила дальнейшее развитие. В противовес социологическим трактовкам 1930-х гг. исследователь акцентировал профессиональные качества Рокотова – живописное мастерство и проницательность, подчеркнув, что художник внес в русский портрет интерес не к внешнему облику человека, а к внутренним, душевным движениям[446]. Жидков связал эту лиричность и интимность портретов с укладом московского дворянства. Он провел параллель между рокотовской живописью, несущей черты задушевности и поэтической проникновенности и аналогичными качествами усадебной архитектуры М.Ф. Казакова[447]. Сопоставление с Казаковым позволило представить лиризм и интимность не как признак классовой ограниченности, а как синтез общеевропейского художественного языка с укорененным в русском быту идеалом частной жизни.

Параллельно активизировались архивные изыскания. В 1951 г. Н.П. Лапшина в статье «О некоторых ранних произведениях Ф.С. Рокотова» на основании найденных записей в исповедных книгах предложила считать датой рождения 1736 г.[448]. В 1954 г. вышла статья А. Михайлова, посвященная

[444] Карев А.А. Вопросы национальной специфики русского искусства XVIII столетия в изданиях первой половины XX века. С. 707.
[445] Коваленская Н.Н. История русского искусства XVIII века. М.-Л., 1940. С. 71.
[446] Жидков Г.В. Русское искусство XVIII века. М., 1951. С. 104.
[447] Там же. С. 106.
[448] Лапшина Н.П. О некоторых ранних произведениях Ф.С. Рокотова // Искусство. 1951. № 5. С. 84.

выяснению вопроса о происхождении и семейных связях художника. В статье были впервые введены в научный оборот найденные в архиве документы, на основе которых автор статьи сделал вывод о происхождении художника из среды крепостных, принадлежавших князю П.И. Репнину[449]. В 1958 г. архитектором Рувимом Подольским были опубликованы документы, свидетельствующие о проживании Рокотова в 1780-х гг. в Москве и о строительстве им собственного дома на Старой Басманной улице[450].

Таким образом, в 1930–1950-е гг. в истории изучения творчества Рокотова можно считать временем накопления методологического потенциала. В полемике с вульгарной социологией были сформулированы вопросы, остающиеся центральными для рокотоведения. Архивные находки 1950-х гг. создали документальную базу для первой монографии (1959), а искусствоведческие исследования подготовили ее аналитический аппарат.

[449] Михайлов А. К биографии Ф.С. Рокотова // Искусство. 1954. № 6. С. 76–78.
[450] Подольский Р. Новые материалы о Ф.С. Рокотове // Искусство. 1958. № 12. С. 68.

2.3.3. Вторая половина 1950-х – 1980-е гг.

Во второй половине 1950-х гг. изучение творчества Ф.С. Рокотова вступает в новый этап, обусловленный как оживлением «всей общественной жизни <…>, когда особенно возрос интерес к гуманитарным наукам уже с более свободных позиций»[451], так и внутренней логикой развития отечественного искусствознания. В этот период складывается представление о Рокотове как о художнике, в творчестве которого парадоксальным образом соединились рационалистические идеалы Просвещения и эмоциональная чуткость преромантизма. Однако такое представление формировалось не только в академических трудах, но и в пространстве художественной культуре.

Стихотворение Н.А. Заболоцкого «Портрет» (1953), впервые опубликованное в сборнике «Стихотворения» (1957), обогатило искусствоведческий дискурс:

«Любите живопись, поэты!
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.

Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас?

Ее глаза – как два тумана,

[451] Ильина Т.В. Национальное своеобразие русского искусства XVIII века и его место среди европейских школ. СПб., 2012. С. 8.

Полуулыбка, полуплач,
Ее глаза – как два обмана,
Покрытых мглою неудач.

Соединенье двух загадок,
Полувосторг, полуиспуг,
Безумной нежности припадок,
Предвосхищенье смертных мук.
Когда потемки наступают
И приближается гроза,
Со дна души моей мерцают
Ее прекрасные глаза»[452].

По свидетельству сына поэта, Заболоцкий «подолгу рассматривал портреты его кисти, читал о нем книги. Тогда же приобрел женский портрет[453] этого художника или его школы, повесил в своей комнате на видном месте, любил поговорить о нем с заходившими знакомыми»[454]. В его библиотеке хранилась книга А.В. Лебедева «Ф.С. Рокотов (Этюды для монографии)» «с подчеркнутыми поэтом словами: ”…то трепетанье живой жизни, та одухотворенность, которая удавалась только Рокотову и которая никогда не удавалась копировальщикам с него”»[455], что подтверждает вдумчивое отношение поэта к наследию портретиста.

Поэтическая формула «полуулыбка-полуплач» – «поэтический эквивалент рокотовской образности»[456] – точно передавала эмоцию, «несвойственную как

[452] Заболоцкий Н.А. Стихотворения. М., 1957. С. 94.
[453] Портрет неизвестной в голубовато-сиреневом платье (начало 1790-х) кисти неизвестного художника круга Ф.С. Рокотова находится в собрании семьи Н.А. Заболоцкого. См.: Романычева И.Г. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. СПб., 2008. С. 335.
[454] Цит. по: Лощилов И.Е. Стихотворение Николая Заболоцкого «Портрет»: текст и контексты // Филологический класс. 2014. № 3(37). С. 74.
[455] Заболоцкий Н.А. Избранные сочинения / редкол. Л. Андреев и др.; сост., вступ. ст., прим. Н. Заболоцкого. М., 1991. С. 406.
[456] Степанова С.С. «…проникая во внутренность души». О некоторых возможных источниках образности рокотовских портретов // Федор Степанович Рокотов: актуальные проблемы изучения творчества. От Павла Третьякова до Леонида Талочкина: коллекционеры-дарители XX века. Материалы науч. конф. М., 2017. С. 25.

мажорной приподнятости парадного портрета, так и приветливой любезности камерного»[457]. В отечественном искусствознании она была воспринята как удачная попытка выразить невербальное послание художника. Вместе с тем эта метафора, став почти обязательным элементом текстов о Рокотове, постепенно превратилась в своеобразный штамп. Многократно повторяясь, она в некоторых случаях подменяла собой стилистический анализ. Как отмечал А.К. Якимович, обращение к поэтическому образу превращалось в попытку «уцепиться за образы и картины художников слова»[458]. Ценность поэтического отклика – в его способности схватить и передать целостное эмоциональное впечатление; для искусствознания он должен быть не конечным выводом, а отправной точкой для анализа художественных приемов.

Логическим итогом исследований предыдущих десятилетий стала монография о Рокотове Н.П. Лапшиной[459] (1959). В ней впервые было обобщено наследие Рокотова, уточнены многие факты его биографии, глубоко проанализированы и всесторонне рассмотрены значимые произведения, определено значение мастера в истории русского искусства XVIII в. Принципиально новым в оценке Рокотова стало утверждение гуманистической направленности его портретного творчества, «в котором сословные черты играют минимальную для того времени роль, выдвигая на первый план черты, имеющие общечеловеческую ценность»[460].

Лапшина ввела в научный оборот понятие «круг Рокотова», обозначившее совокупность художников, испытавших его влияние или работавших в сходной манере. Это понятие, однако, требует оговорки: оно рабочее и не имеет строгих критериев принадлежности, что станет одной из проблем последующей традиции. Монография Лапшиной оставалась единственной обобщающей работой в течение

---

[457] Стихина М.И. «Полуулыбка, полуплач…»: репрезентация эмоций в русском портрете XVIII века // XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения / под ред. Н.Т. Пахсарьян. СПб., 2018. С. 278.

[458] Якимович А.К. Искусствоведение между музеем и вербальным текстом // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. Л.И. Бородкин, А.Д. Яновский. М., 2015. С. 454.

[459] Лапшина Наталья Павловна (1923–2009) – искусствовед, кандидат искусствоведения, сотрудник Третьяковской галереи, редактор специализированного издательства «Искусство».

[460] Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 5.

50 лет, вплоть до выхода книги И.Г. Романычевой в 2008 г. Подробнее труд Лапшиной будет рассмотрен в контексте историко-культурного подхода в третьей главе диссертации.

Продолжением изучения творчества художника стала выставка «Федор Степанович Рокотов и художники его круга» (1958)[461], приуроченная к 220-летию со дня рождения художника. Она объединила усилия столичных музеев ГТГ, ГРМ и региональных собраний. В каталог были включены 132 полотна кисти Рокотова (из них 15 с предполагаемым авторством), а также 21 произведение художников его круга[462]. Сам факт экспонирования значительного количества работ с маркировкой «предполагаемое авторство» утверждал атрибуционную проблематику как центральную для последующей исследовательской традиции. Включение в экспозицию произведений учеников Рокотова стало наглядным воплощением концепции «круга Рокотова». Вместе с тем вступительная статья А.Н. Савинова[463] к каталогу этой выставки ограничилась констатацией явления. Автор приводит известие Якоба Штелина о мастерской художника, в которой можно было увидеть до сорока портретов[464]. Вслед за предшественниками Савинов повторяет, что Рокотов в этих многочисленных портретах «исполнял только лица, поручая ученикам (он уже имел их) писать фигуры и одежду»[465]. И далее он добавляет, «его помощники начинали потом работать вне его мастерской, образуя «круг Рокотова» и создавая произведения, близкие произведениям учителя»[466]. При этом признаки, определяющие произведения мастерской, не были указаны, хотя экспозиция позволяла сделать предположения о характере и степени влияния на работы учеников. Выставка, таким образом, если не разрешила, то актуализировала проблему «мастер и мастерская».

---

[461] Римская-Корсакова С.В. Технологическое исследование произведений Ф.С. Рокотова из собрания ГРМ // Романычева И.Г. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. СПб., 2008. С. 244.

[462] Федор Степанович Рокотов и художники его круга. Каталог выставки / авт. вст. ст. А.Н. Савинов. М., 1960.

[463] Савинов Алексей Николаевич (1906–1976) – искусствовед, доктор искусствоведения, научный сотрудник Государственного Русского музея, заведующий отделом живописи XVIII – первой половины XIX века, профессор кафедры русского и советского искусства Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина.

[464] Федор Степанович Рокотов и художники его круга. Каталог выставки / авт. вст. ст. А.Н. Савинов. М., 1960. С. 14.

[465] Там же.

[466] Там же.

Подготовка к выставке произведений Рокотова инициировала масштабную реставрационную кампанию, что имело принципиальные последствия для развития «рокотоведения». В Центральные художественно-реставрационные мастерские[467] из региональных музеев стали поступать рокотовские портреты. Последующие публикации наглядно продемонстрировали, что технико-технологические исследования становятся неотъемлемым инструментом атрибуции. В частности, статья О.Я. Кочик «Загадки Рокотова» (1963) представила новые атрибуции пяти портретов[468]. Кроме того, в ходе исследования портрета молодого человека из Московского областного краеведческого музея было установлено имя автора – ученика Рокотова по Академии художеств – Ивана Локтева[469] (см. Приложение, ил. 64). Реставрационная подготовка к выставке положила начало систематическому применению естественно-научных методов (рентген, макрофотография).

Параллельно с решением атрибуционных задач в академической науке активизировалась работа по встраиванию творчества Рокотова в контекст развития русского искусства XVIII в. В послевоенный период сотрудники Института истории искусства и охраны памятников архитектуры при Отделении истории и философии Академии наук СССР[470] начинают работать над 13-томным трудом «История русского искусства» (1953–1969). Искусству XVIII в. было посвящено три тома, первый вышел в 1960 г., а два следующих – в 1961 г. Главной для авторов стала задача показать «картину развития русского искусства в связи с общими процессами развития русской общественной жизни, борьбой различных классовых идеологий»[471]. Внимание к «народным основам русского искусства» [472] повлияло и на трактовку русского искусства XVIII в. Так, например, творчество А.П. Антропова и И.П. Аргунова связывают с новым, более народным

[467] С 1960 г. – Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря.
[468] Кочик О.Я. Загадки Рокотова // Возрожденные шедевры. М., 1963. С. 73.
[469] Там же.
[470] С 1995 г. Государственный институт искусствознания.
[471] История русского искусства в 13 т. Т. 1. / под общ. ред. И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева и В.С. Кеменова; Акад. наук СССР, Ин-т истории искусств. М., 1953. С. 5.
[472] Там же.

течением, которое «начинает борьбу с поверхностным искусством заезжих иностранцев <…>, борьбу за простоту и реализм»[473].

Раздел VII тома, посвященный живописи второй половины XVIII в., открывает статья о Рокотове, подготовленная уже упоминавшимся А.Н. Савиновым. Центральным тезисом статьи выступает мысль об одухотворенности образов Рокотова, что будет принято авторами последующих публикаций. В описании портрета Варвары Николаевны Суровцевой (вторая половина 1780-х, см. Приложение, ил. 55) звучит отсылка к знаменитому стихотворению Заболоцкого: «Лицо В.Н. Суровцевой не было красивым, и Рокотов весьма точно передал его неправильные черты, его массивную нижнюю часть. Художник нашел иную красоту в этом лице: одухотворенность, умный взор, задумчивую *полуулыбку* (курсив мой – М.С), которые придают образу Суровцевой такую притягательную силу»[474]. Заметим, что образно-метафорические формулировки Савинова становятся с этого времени одним из приемов искусствоведческих описаний портретов Рокотова.

Современные исследователи характеризуют 1960–1980-е гг. в отечественном искусствовознании как «главный и самый плодотворный этап» в изучении портрета. Он отмечен появлением обобщающих монографий (Л.С. Зингер, М.В. Алпатов, Т.В. Алексеева, В.Н. Гращенков)[475]. Это было время фундаментальных исследований: от музейно-атрибуционных до обобщающе-теоретических и монографических[476]. В 1963 г. вышел труд А.Л. Кагановича «Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия», в 1964 г. увидело свет исследование Н.М. Гершензон-Чегодаевой о Д.Г. Левицком, в 1973 г. – книга Т.А. Селиновой об И.П. Аргунове, в 1975 г. – монография Т.В. Алексеевой о В.Л. Боровиковском, в 1979 г. – исследование Т.В. Ильиной «Иван Яковлевич

[473] История русского искусства: в 13 т. Т. 5. / под общ. ред. И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева и В.С. Кеменова; Акад. наук СССР, Ин-т истории искусств. М., 1960. С. 22.
[474] Савинов А.Н. Ф.С. Рокотов // История русского искусства: в 13 т. Т. 7. / под общ. ред. И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева и В.С. Кеменова; Акад. наук СССР, Ин-т истории искусств. М., 1961. С. 32.
[475] Абрамкин И.А. Об истории изучении портрета: вопросы историографии и перспективы исследования // Артикульт. 2014. № 2 (14). С. 8–9.
[476] Ильина Т.В. Национальное своеобразие русского искусства XVIII века и его место среди европейских школ. СПб., 2012. С. 7.

Вишняков. Жизнь и творчество». Монографии, как правило, включали списки произведений, являвшиеся результатом многолетней атрибуционной и архивной работы.

Подъем интереса к русскому искусству отражал изменения в духовной атмосфере. Период «оттепели» (середина 1950-х – первая половина 1960-х) принес ослабление идеологического диктата, расширение контактов с западным искусством и пересмотр многих догматических установок в гуманитарных науках. В искусствознании это проявилось в повороте к проблемам художественной формы, стиля и национальной специфики. Одновременно с этим в 1960–1970-е гг. формируется новое поколение историков искусства, для которых обращение к «золотому веку» русской живописи было не данью официальной идеологии, а способом утверждения самоценности художественного наследия в условиях идеологизированной культуры. Творчество Рокотова, с его сложной психологической глубиной и утонченным живописным мастерством, становилось тем полем, где могли быть реализованы новые методологические подходы – от формально-стилистического анализа до историко-культурной интерпретации.

Качественный сдвиг в осмыслении творчества художника отразился в сборнике «Русское искусство XVIII в. Материалы и исследования» под редакцией Т.В. Алексеевой[477] (1968). В сборник вошли три статьи, которые условно можно отнести к трем исследовательским векторам в «рокотоведении»: историко-архивный, отраженный в статье Т. В. Алексеевой, атрибуционный – в исследовании А.А. Русаковой и проблемно-теоретический – Г.Г. Поспелова.

Т.В. Алексеева в статье «Новое о Рокотове», к которой мы уже обращались в первой главе, опубликовала ценные архивные материалы. Переписка Рокотова с Коллегией иностранных дел, поручившей художнику выполнить несколько портретов Екатерины II, а также частные письма позволили исследователю

[477] Алексеева Татьяна Васильевна (1920–1991) – доктор искусствоведения, специалист по русскому искусству XVIII–XIX вв., научный сотрудник Института истории искусств Министерства кульутры СССР, автор монографий о творчестве В.Л. Боровиковского (1975) и А.Г. Венецианова (1982).

представить творческий процесс, понять серьезное и вдумчивое отношение к нему мастера. На основе анализа писем прапорщика Мерзлюкина к своему покровителю А. Б. Куракину было установлено, что создание портрета включало несколько этапов:

- грунтовка холста соответствующим тоном и просушка;
- нанесение масляного, светотеневого подмалевка и просушка;
- детальное письмо лица;
- написание и доработка костюма;
- написание фона, а также финишные лессировки.

Работа над портретом В.А. Мерзлюкина потребовала пять сеансов и продолжалась около месяца: 19 января началась работа, а 16 февраля 1784 г. состоялся последний сеанс[478].

А.А. Русакова посвятила статью атрибуции детского портрета кисти Рокотова из собрания Русского музея[479] (см. Приложение, ил. 16). Долгое время он считался изображением великого князя Павла Петровича кисти неизвестного художника[480]. На основе стилистического анализа с привлечением естественно-научных методов (макрофотографии, рентгенографирования, просвечивания ультрафиолетовыми лучами и применения бинокулярной лупы) Русакова предположила, что создателем этого портрета мог быть Рокотов[481]. Сопоставив близкие по времени полотна конца 1750-х – начала 1760-х гг. (портреты великого князя Павла Петровича, И.Г. Орлова, И.Л. Голенищева-Кутузова) и обратив внимание на разницу живописной манеры, она высказала сомнение в принадлежности портрета неизвестного 1757 г. кисти Рокотова: «Трудно представить себе, что художник, написавший этот неправильный по рисунку, жесткий и сухой портрет, мог через три-четыре года создавать живописные

[478] Алексеева Т.В. Новое о Рокотове // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования / под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1968. С. 282.
[479] Русакова Алла Александровна (1923–2013) – доктор искусствоведения, научный сотрудник Государственного Русского музея, автор монографий о В.Э. Борисове-Мусатове (1974), П.В. Кузнецове (1977), З. Серебряковой (2006), член Союза художников России.
[480] Русакова А.А. Ранний портрет Рокотова // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования / под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1968. С. 268.
[481] Там же.

шедевры, подобные перечисленным»[482]. Позднее Б.А. Косолапов (ГРМ) определил, что на портрете изображен Алексей Григорьевич Бобринский[483]. Публикация Русаковой отражает важный момент: атрибуция строится на пересечении стилистического анализа и данных естественно-научных методов.

Статья Г.Г. Поспелова посвящена уточнению понятия «интимный портрет»[484]. Автор отмечал ее специфическую идейную тенденцию: «<…> показным сторонам жизни, т.е. внешним эффектам в поведении и манерах, художники стремились противопоставить внутренние, нравственные ценности человеческого существования»[485]. Сама постановка вопроса в 1968 г. была новаторской. Идеологический климат 1960-х создал условия для обращения к разработке таких аспектов портретного жанра, как внутренний мир модели, психологическая глубина и камерность. Истоки «интимного портрета» Поспелов связывал с работами Рокотова, исполненными на рубеже 1760–1770-х гг., среди которых – «Портрет неизвестного в треуголке», «А.И. Воронцов», «А.М. Римский-Корсаков», «А.П. Струйская», «Портрет неизвестной в розовом платье». Портреты объединяет сходство композиционного решения (погрудный срез, трехчетвертной поворот), при котором возникает ситуация диалога, доверительного общения модели с воспринимающим портрет зрителем.

Поспелов показал, что в портретах Струйских (оба – 1772, см. Приложение, ил. 33, 34), А.И. Воронцова (не позднее 1765, ГРМ, см. Приложение, ил. 21), неизвестной в розовом (1770-е, ГТГ, см. Приложение, ил. 45) художник достигает впечатления «одухотворенной хрупкости» и психологической глубины затаенных душевных проявлений через приемы световой компоновки[486]. Поза А.П. Струйской «с поворотом корпуса в три четверти вправо, а лица чуть влево – как

---

[482] Русакова А.А. Ранний портрет Рокотова // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования / под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1968. С. 271.
[483] Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. С. 61.
[484] Термин «интимный портрет» встречается до Поспелова, в частности, в работах Коваленской, но скорее в оценочном, а не аналитическом ключе. См.: Коваленская Н.Н. Русский классицизм. Живопись, скульптура, графика. М., 1964. С. 166.
[485] Поспелов Г.Г. Русский интимный портрет второй половины XVIII – начала XIX века // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М., 1968. С. 238.
[486] Там же. С. 246.

бы сводится на нет рассеянным светом, заливающим лицо и выдвинутые вперед плечо и грудь. Мерцающий свет объединяет эти части фигуры воедино, как бы превращая изображение в фасовое» [487] (см. Приложение, ил. 34). Поспелов выявил своеобразие рокотовской живописи через анализ ключевых формальных приемов. Центральным для него становится принцип тонального контраста, который не просто создает объем, а формирует особое эмоциональное поле. В «Портрете неизвестной в розовом» лицо модели «тихо мерцает в полумраке выделенное светом <…>, как будто светится затаенным блеском ее устремленный на зрителя мягкий взгляд»[488].

Преемственность исследовательской оптики демонстрирует статья Г.Г. Поспелова о Ф.С. Рокотове, подготовленная для Большой советской энциклопедии (1975). Для энциклопедического издания автор выбрал метафорический и эмоционально насыщенный язык[489]. Рокотовские персонажи выступают «на свет словно из глубокого мрака», световая среда портретов характеризуется как «манящая полумгла», на смену которой в 1780-е «приходят более отчетливые характеристики»[490]. Даже описание технических приемов Поспелов дает в образном ключе: «жидкие мазки белилами или розовой краской создают впечатление мерцания в полутьме кружев, драгоценностей или муаровых лент»[491]. Для Поспелова метафора была не риторическим приемом, а инструментом познания: через образ «мерцания» и «полумрака» он мог передать ту «зыбкость» и «недосказанность», которые считал сущностными чертами рокотовского стиля. Этот подход, апробированный в статье 1968 г., во многом благодаря авторитету самого ученого стал доминирующим в «рокотоведении».

Изучение русского искусства XVIII в. в 1970-е гг. характеризовалось методологическим углублением. Подходы исследователей русского искусства

[487] Поспелов Г.Г. Русский интимный портрет второй половины XVIII – начала XIX века // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М., 1968. С. 246.
[488] Там же. С. 247.
[489] Поспелов Г.Г. Рокотов Федор Степанович // Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А.М. Прохоров. М., 1975. Т. 22. С. 183.
[490] Там же.
[491] Там же.

XVIII века строятся на сочетании формального, иконологического и культурологического анализа[492]. В этом отношении показательна статья Т.В. Алексеевой (1973), в которой анализируется путь, пройденный советским искусствознанием: от увлечения формальным методом Г. Вельфлина и вульгарным социологизмом В.М. Фриче к осознанию сложности и противоречивости таких понятий и категорий, как «реализм» и «просветительский идеал». Алексеева сопоставила две художественные системы – просветительский реализм Д.Г. Левицкого и сентиментализм В.Л. Боровиковского[493]. При этом имя Ф.С. Рокотова лишь упоминается в конце статьи в общем перечне крупных портретистов эпохи. Сама логика построения статьи, с сопоставлением Левицкого и Боровиковского как носителей разных эстетических систем, косвенно ставит вопрос: к какой из этих систем относится Рокотов? Можно предположить, что предложенный Алексеевой подход, основанный на дихотомии: «объективная социальная типизация» (Левицкий) – «субъективное эмоциональное переживание» (Боровиковский), оказывается недостаточным для описания художественного языка Рокотова, чьи образы занимают промежуточное положение между аналитическим реализмом Левицкого и сентиментальной созерцательностью Боровиковского.

В 1970-е гг. на смену изоляционистской модели, противопоставлявшей «отечественное» и «западное», пришла концепция русского искусства как органичной части общеевропейского художественного процесса. Это позволило по-новому оценить творчество Рокотова, анализируя не степень его подражательности или самобытности, а уникальность его стилевого синтеза. В это время Д.В. Сарабьянов[494] разрабатывал идею вхождения русского искусства в общеевропейский художественный процесс. Ученый утверждал, что ориентация

---

[492] Грачева С.М. Теоретические воззрения Т.В. Ильиной в системе отечественного искусствознания // Новое искусствознание. 2024. № 1–2. С. 27.

[493] Алексеева Т.В. Некоторые проблемы изучения русского искусства XVIII в. // Русское искусство XVIII века: Материалы и исследования / АН СССР, Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР; под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1973. С. 7–19.

[494] Сарабьянов Дмитрий Владимирович (1923–2013) – историк искусства, академик РАН, доктор искусствоведения, профессор МГУ.

на западные образцы была исторической закономерностью для ускоренно развивавшегося русского искусства: «надо было обрести новую систему, ориентированную на изображение реальности, выстроить ту структуру жанров, которая на Западе сложилась в XVII веке и войти в ее общее европейское течение» [495]. Сарабьянов в статье «Русское искусство XVIII века и Запад»[496] (1974) проводил мысль о том, что перелом, подобный Ренессансу на Западе, совершался в России в XVIII столетии в формах барокко, а затем классицизма. Автор подчеркивал, что русское искусство в своем развитии ориентировалось на определенные образцы, что «сыграло немалую роль в определении своеобразной русской ситуации, характеризующей XVIII век»[497].

В книге «Русская живопись XIX века среди европейских школ» (1980) исследователь отошел от прямого сравнения европейских и отечественных мастеров. Сопоставляя творчество Рокотова и Левицкого, Сарабьянов уточняет, что сравнительный анализ поможет «уяснить кое-что принципиально важное для понимания портрета XVIII века»[498]. По мнению ученого, русский портрет хотя и не полностью реализует тот или иной стиль, но при этом всегда тяготеет к определенной стилевой концепции: «Левицкий намечает путь к классицизму <…>, его искусство, и проблемно-содержательно, и формально, дает вариант классицистического портрета»[499]. Стиль Рокотова Сарабьянов охарактеризовал как сложный синтез рококо и раннего сентиментализма, на который в 1780-е накладывается классицистическая структура[500]. Если Левицкий «идет в ногу с общим движением европейского портрета», то «Рокотов не кажется таким. Облик его не столь определен. Чаще всего его и рассматривают как ответвление от

[495] Сарабьянов Д.В. Россия и Запад: историко-художественные связи XVIII – н. XX в. М., 2003. С. 126.
[496] Статья была подготовлена на основе доклада Д.В. Сарабьянова «Россия и Запад» на ежегодной научной конференции «Випперовские чтения» в 1973 г. в ГМИИ им. А.С. Пушкина, посвященного связям русской культуры XVIII века с общеевропейской проблематикой. В докладе были развиты идеи Н.Н. Коваленской и Б.Р. Виппера о неравномерности исторического развития русского искусства в XVIII столетии. Сарабьянов отмечал, что в ситуации ускоренного развития, совмещения этапов, пройденных европейским искусством, учение у Запада – практическая потребность, ставшая исторической закономерностью.
[497] Сарабьянов Д.В. Русское искусство XVIII века и Запад // Художественная культура XVIII века. Материалы науч. конф. – 1973. М., 1974. С. 284.
[498] Сарабьянов Д.В. Искусство Древней Руси и XVIII века перед лицом Западной Европы // Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980. С. 52.
[499] Там же.
[500] Там же. С. 53.

основного пути, на котором стоит Левицкий. Он не укладывается в рамки господствующих стилей»[501]. При этом Д.В. Сарабьянов отметил, что «Рокотов со своей «особостью» – не менее важная фигура для уяснения русского XVIII века. <...> Отличие Рокотова от своих русских современников в том, что он вобрал в себя проблематику XVII столетия (западноевропейского – М.С.). Разумеется, не в полной мере, а частично. XVIII век в целом уже не знал той глубины постановки проблемы взаимоотношения человека с миром, какую знал XVII»[502]. Таким образом, для Сарабьянова Рокотов – не «отклонение» от магистральной линии русского портрета, а свидетельство ее неоднородности. Стилевой синтез Рокотова не размывает, а уточняет картину эпохи: «особость» художника позволяет увидеть в русском XVIII в. то, что не укладывается в прямую преемственность европейских стилей.

В диссертации Т.В. Яблонской «Классификация портретного жанра в России XVIII века (к проблеме национальной специфики)» (1978) (научный руководитель – Д.В. Сарабьянов), Рокотов обнаруживает «стремление к последовательной и глубокой индивидуализации образа, которая сохраняет физическую конкретность и неповторимую духовность модели»[503]. Как и Поспелов, Яблонская выделила «интимный портрет», отмечая, что он «составляет особую группу среди камерных» [504]. Его отличительные черты – это повышенная «роль света как «выразительного» элемента (эффект «выступания» фигуры из тьмы окружающего пространства), а колорит нередко близок к монохромности»[505]. Яблонская отметила, что для интимного портрета основным предметом внимания является лицо портретируемого: «Его мимика дана в неопределившемся, незаконченном выражении, под которым таится богатство душевного мира каждого персонажа. Такое понимание духовного как величайшей

[501] Сарабьянов Д.В. Искусство Древней Руси и XVIII века перед лицом Западной Европы // Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980. С. 53.
[502] Там же.
[503] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.04. М., 1978. С. 14.
[504] Там же. С. 16–17.
[505] Там же.

ценности практически снимает сословную преграду в интимном портрете. Модель и художник оказываются людьми одного уровня – культурного и нравственного. Отношение художника к модели, глубоко сочувственное, с оттенком любования и восхищения, в сочетании с остальными качествами портрета выступает способом своеобразной идеализации модели, затрагивая и обаяние чувственно-прекрасного и заключенную в нем гармонию духовного»[506]. В дальнейшем представление об интимном портрете как разновидности камерного станет общепринятым[507].

В 1980-е гг. происходит расширение проблемного поля исследований. Стилевую характеристику творчества Рокотова, его связь с рококо, классицизмом и сентиментализмом содержат публикации представителей искусствоведческой школы Московского государственного университета. В первую очередь необходимо назвать профессора кафедры истории отечественного искусства исторического факультета О.С. Евангулову и ее учеников А.А. Карева, Л.А. Маркину, Л.Ю. Рудневу – развивавших впервые появившийся в трудах Д. В. Сарабьянова сравнительный анализ искусства России и Запада.

В 1982 г. в Третьяковской галерее прошла конференция «Русская художественная культура и иностранные мастера». В докладе О.С. Евангуловой[508] было подчеркнуто, что подключение «россики» к мощному потоку русской культуры содействовало совершенствованию национальной школы как важного звена европейского искусства XVIII столетия[509]. Этот тезис будет развит в статье «Русский портрет XVIII века и проблема «россики», опубликованной в журнале «Искусство» в 1986 г. По мнению Евангуловой, русские художники, подхватив от иностранных мастеров задачу изображения широкой гаммы чувств, дают вариант более полнокровного, целостного переживания мира[510]. Размышляя о методе Рокотова, исследователь отмечает: тенденция к имперсональности и подчеркнуто

---

[506] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.04. М., 1978. С. 16–17.
[507] Евангулова, О.С., Карев, А.А. Ф.С. Рокотов и Д.Г. Левицкий. К вопросу об особенностях творческого метода // Вестник МГУ. Сер. 8. История. 1986. № 5. С. 69.
[508] Евангулова Ольга Сергеевна (1933–2016) – историк искусства, доктор искусствоведения, профессор МГУ.
[509] Маркина Л.А. Портретист Г. Х. Гроот и немецкие живописцы в России середины XVIII века. М., 1999. С. 37.
[510] Евангулова О.С. Русский портрет XVIII века и проблема «россики» // Искусство. 1986. № 12. С. 58.

положительная концепция образов приобретает в его творчестве особую одухотворенность[511].

В 1986 году связи с 250-летием со дня рождения художника выходят посвященные ему публикации. Среди них внимания заслуживает совместная статья О.С. Евангуловой и А.А. Карева[512] «Ф.С. Рокотов и Д.Г. Левицкий. К вопросу об особенностях творческого метода» (1986). В ней ставится задача не только сравнить и сопоставить творческие судьбы Рокотова и Левицкого, но и «попытаться обрисовать и общие, и специфические особенности их творческого метода, придерживаясь типологического «стержня»[513]. В центре анализа – камерный портрет в творчестве Рокотова, который трактуется не как единый жанр, а как сложная, внутренне дифференцированная система. Исследователи отметили, что «мастер трудится над ним настолько вдумчиво и разносторонне, что камерный портрет предстает у него в уникально широкой гамме – от интимного и собственно камерного до близкого к парадному»[514]. Важным аспектом статьи оказывается описание «градации авторского темперамента», которая проявляется в разнообразии психологических состояний моделей: они «то сдержанны и почти меланхоличны, то приятны и мечтательны, то горделиво изысканны и подчеркнуто красивы»[515].

Наиболее продуктивным представляется вывод авторов о том, что Рокотов наделяет своих героев далеко не однозначными, но сугубо положительными качествами. Этот тезис позволяет перевести анализ в идейно-философское поле. Статья Евангуловой и Карева закрепляет в научном обиходе представление о Рокотове не просто как о виртуозном живописце, но как о художнике, сформировавшем уникальную концепцию идеализированной личности в русском искусстве второй половины XVIII в.

---

[511] Евангулова О.С. Русский портрет XVIII века и проблема «россики» // Искусство. 1986. № 12. С. 59.
[512] Карев Андрей Александрович (1950–2026) – историк искусства, доктор искусствоведения, профессор МГУ.
[513] Евангулова, О.С., Карев, А.А. Ф.С. Рокотов и Д.Г. Левицкий. К вопросу об особенностях творческого метода // Вестник МГУ. Сер. 8. История. 1986. № 5. С. 65.
[514] Там же. С. 76.
[515] Там же.

В статье А.А. Карева «Портретное мастерство Рокотова» (1986) находит выражение характерный для отечественного искусствоведения 1980-х гг. поиск новых подходов к изучению искусства прошлого. Исследователь утверждает совпадение эстетических оценок творчества Рокотова в эпоху Просвещения и современности, видя в этом доказательство не «академического», а живого, действенного характера искусства художника[516]. Этот тезис задает тон всему тексту, позиционируя Рокотова как актуальное явление, сохраняющее художественную энергию. Наблюдение Карева характерно в целом для гуманитарных наук 1980-х гг., стремившейся найти точки соприкосновения классического наследия с современностью.

Карев анализировал художественные приемы художника, раскрывая их скрытое, образное содержание. Так, рокотовский прием просвечивания одного цвета сквозь другой трактуется как метафора «сложности переживаний»[517]. Одежда и украшения интерпретируются не как предметы роскоши, а как символы состояния модели, становясь «одухотворенной материей». Противоречивые выражения лиц («полуулыбка губ и грустные выражение глаз») трактуются как «следы и отблески душевной жизни»[518].

Атрибуционное направление в 1980-е гг. было продолжено в работах, сочетавших традиционные методы с новыми подходами. Б.А. Косолапов, используя историко-предметный метод, пересмотрел датировку портрета В. И. Майкова (см. Приложение, ил. 39). Долгое время этот портрет датировали серединой 1760-х гг., основываясь на его жанровых и композиционных особенностях, которые рассматривались как признак завершения раннего петербургского этапа и одновременно как предвестие московского периода в творчестве художника[519]. Косолапов же установил, что портрет написан между 1775 и 1778 гг.[520].

---

[516] Карев А. Портретное мастерство Рокотова // Искусство. 1986. № 9. С. 58.
[517] Там же.
[518] Там же.
[519] Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 30.
[520] Косолапов Б.А. Новая датировка портрета В.И. Майкова // Памятники культуры. Новые открытия, 79. Л., 1980. С. 299–301.

В статье Л.А. Маркиной «Портреты кисти Рокотова. Новые приобретения Третьяковской галереи» (1986) рассматриваются два произведения, поступившие в ГТГ в 1984–1985 гг.: «Портрет А.С. Тулиновой» (конец 1770-х, см. Приложение, ил. 49) и «Портрет неизвестной в белом платье» (конец 1780-х, см. Приложение, ил. 60). На основе работы с архивными документами были найдены неизвестные ранее факты биографии модели – Анны Семеновны Тулиновой, которые позволили отнести портрет к концу 1770-х[521]. На основе стилистического и технико-технологического анализа[522], а также изучения фасона платья и характера украшений изображенной портрет неизвестной в белом платье был отнесен к концу 1780-х гг.

В статье к альбому «Ф. Рокотов. Из собрания Государственной Третьяковской галереи» (1986) Л.А. Маркина проследила творческий путь художника, дополняя его анализом наиболее значимых произведений из собрания ГТГ. Рокотов характеризуется как один из первых русских портретистов европейского уровня. Несмотря на то, что статья не содержит прямых библиографических ссылок, ее содержание аккумулирует и систематизирует ключевые положения «рокотоведения». Научно-справочную ценность изданию придает список репродукций, включающий подробные сведения о размерах работ, их прежних владельцах и времени поступления в музей[523].

Таким образом, период второй половины 1950-х – 1980-х гг. может быть охарактеризован как этап формирования многомерного представления о Рокотове. Были обобщены биографические и архивные данные, введен в оборот корпус произведений «круга Рокотова», продолжена работа по реставрации, сложились основные векторы – историко-архивный, атрибуционный и проблемно-теоретический. К концу 1980-х гг. остались нерешенными вопросы о границах

[521] Маркина Л. Портреты кисти Рокотова. Новые приобретения Третьяковской галереи // Искусство. 1986. №9. С. 67.
[522] В статье отмечено, что в экспертизе портрета принимал участие коллектив специалистов – научный сотрудник ГТГ И.М. Сахарова, заведующий отделом реставрации А.П. Ковалев и заведующая отделом экспертизы Л.И. Гладкова.
[523] Ф. Рокотов. Из собрания Государственной Третьяковской галереи. Альбом / авт.-сост. Л.А. Маркина. М., 1986. С. 46 – 48.

наследия Рокотова, критериях выделения произведений «круга Рокотова», различения «интимного», «камерного» и «близкого к парадному» портрета.

2.4. Переосмысление устоявшихся концепций (1990-е – нач. 2020-х гг.)

Переход к современному этапу изучения творчества Ф.С. Рокотова был обусловлен не только накоплением фактологического материала, но и сменой научной парадигмы. Если советское искусствознание во многом определялось идеологическим контекстом, то постсоветский период характеризуется методологическим плюрализмом и междисциплинарным синтезом[524], объединившим методы социологии, семиотики и психологии с традиционным искусствоведческим анализом. Современное искусствознание отличается «совмещением достижений советских исследований в области истории искусства, семиотики, эстетики и антропологии, которое приводит к более широкому пониманию проблемы человека в XVIII столетии, как в области философии, так и в области искусства»[525]. Это позволяет рассматривать творческое наследие Рокотова как многомерную систему, в которой художественная форма, социальный заказ, культурный контекст и философские идеалы эпохи находятся в неразрывной взаимосвязи.

Важную роль в становлении современных подходов к изучению русского искусства XVIII в. сыграли исследования О.С. Евангуловой и А.А. Карева. В их совместном труде «Портретная живопись в России второй половины XVIII века» (1994) творчество отечественных мастеров, включая Рокотова, впервые было системно рассмотрено не изолированно, а как органичная часть общеевропейского художественного процесса[526]. Такой ракурс исследования

---

[524] Хренов Н.А. Взаимодействие между искусствознанием и культурологией: методологический и исторический аспекты (начало) // Культура культуры. 2015. №2 (6). URL: http://cult-cult.ru/the-interaction-between-art-studies-and-cultural-studies/ (дата обращения: 29.10.2024).

[525] Абрамкин И.А. Современные исследования портрета XVIII столетия в контексте историографии русской культуры Нового времени // Культура и искусство. 2018. №7. С. 74.

[526] Карев А.А. Гении мест: локальная научная школа в общероссийском контексте // Русское искусство. Идея. Образ. Текст. СПб., 2019. С. 93–106.

позволил увидеть не до конца исследованные аспекты национального своеобразия. Авторы, применив сравнительный метод, выявили как общие стилевые тенденции (рококо, классицизм, сентиментализм), так и уникальные черты рокотовской портретной концепции, обусловленные кругом заказчиков. Раздел о Ф.С. Рокотове и Д.Г. Левицком, в основу которого легла ранняя статья 1986 г., построен на сравнительном анализе биографии и художественной манеры живописцев. По мнению авторов, различный профессиональный статус: работа по частным заказам Рокотова в Москве – служба Левицкого в Академии в Петербурге[527] и разный круг заказчиков: «духовные единомышленники» московского дворянства и петербургская аристократия, ориентированная на европейскую моду[528] повлияли на специфику их камерных портретов.

Анализируя камерные изображения кисти Рокотова, исследователи отметили, что художник, «не являясь продолжателем какой-либо конкретной линии середины века или отдельного мастера (Антропова или Аргунова – М.С.), чутко впитывает все лучшее и необходимое для становления индивидуальной портретной концепции»[529]. В статье отмечаются такие рокотовские приемы, как растворение модели в густой темноте фона, золотистое сфумато, создающее вокруг лица эмоциональный ореол, сопоставление освещенной и затененной частей по принципу контраста[530]. Прослеживая эволюцию мастера в 1780–1790-е гг., Евангулова и Карев отметили усложнение художественного языка: появляются овальные форматы, усиливается контраст, обогащается цветовая палитра. Одним из важных завоеваний Рокотова они считали демонстрацию в портретах В.Е. Новосильцевой, Е.В. Санти, В.Н. Суровцевой права «на самостоятельную духовную жизнь»[531].

Продолжением этой линии стала монография А.А. Карева «Классицизм в русской живописи» (2003). В главе, посвященной портрету, на основе

[527] Евангулова О.С., Карев А.А. Портретная живопись в России второй половины XVIII века. М., 1994. С. 76.
[528] Там же. С. 104.
[529] Там же. С. 87.
[530] Там же. С. 89.
[531] Там же. С. 95.

типологического признака выделены четыре параграфа: «Императорский портрет», «Образ дворянина», «”Зрак” красавицы в живописи и поэзии». Особое внимание автор уделил идеалам Просвещения. Образу совершенного человека посвящен четвертый параграф, название которому дала цитата из оды А.П. Сумарокова «Ода о добродетели» (1759) «Добродетель, ты на свете нам едина красота»[532]. В нем исследователь показал, что в 1760–1770-е гг. стиль Рокотова меняется в связи с общей эволюцией русской культуры. В его камерных портретах внешние, социальные атрибуты «храбрых воинов, «государственных мужей» и модных красавиц теряют прежнюю определенность»[533] отходят на второй план, уступая место передаче нюансов душевного мира модели. Тем самым типологический анализ Карева переводит проблему из плоскости «стилевой принадлежности» в плоскость «антропологической программы».

Параллельно развивается междисциплинарный подход, реализованный в исследовании Г.В. Вдовина[534] «Становление «я» в русской культуре XVIII века и искусство портрета» (1999). В работе ставится проблема отражения процессов становления самосознания в русской портретной живописи. Автор рассмотрел портрет в широком контексте историко-философской мысли, выявляя глубинные связи между художественной практикой и интеллектуальным климатом эпохи.

Путь психологической проблематики русской портретописи XVIII в. Вдовин обозначает как движение от «личного» к «личному», на котором особое место принадлежит Рокотову. Исследователь предложил оригинальную концепцию сосуществования двух антропологических моделей – условно «платонической» (душа – самодостаточная субстанция) и «аристотелевской» (душа как энтелехия, «форма тела»)[535]. Рокотов отнесен к художникам «платонической» линии, которые интуитивно вводят в эстетику «категорию “не знаю что”»[536]. В зрелых портретах 1770–1780-х гг., в портретах Суровцевой и

[532] Карев А.А. Классицизм в русской живописи. М., 2003. С. 223.
[533] Там же. С. 238.
[534]Вдовин Геннадий Викторович (1961–2021) – искусствовед, культуролог, кандидат искусствоведения, доктор философии, директор музея-усадьбы «Останкино».
[535] Вдовин Г.В. Становление «Я» в русской культуре и искусство портрета. М., 1999. С. 33.
[536] Там же. С. 71.

Санти, Вдовин увидел движение «не к “неопределенности духовной жизни”, не к “рассеянной мечтательности выражения”, но к зримой констатации духовной жизни, но к пластическому выражению внутренней работы вообще»[537]. Подход Вдовина позволил сместить исследовательский фокус с формальных качеств на проблему художественной репрезентации самосознания, духовной субстанции, что открывает новые пути для интерпретации образного строя рокотовских портретов.

Творчество Рокотова с позиций семиотического анализа рассмотрел С.М. Даниэль[538] в книге «Рококо» (2007). Ученый сосредоточился на проблеме интерпретации и показал, что поэтическая формула Заболоцкого («полуулыбка, полуплач») улавливает «зыбкость образа, интригующую воображение игру очевидного и скрытого»[539] – родовое свойство рокотовских портретов. Семиотический подход позволил рассматривать портрет не как изображение конкретной личности, а как знак, отсылающий к более широким культурным кодам эпохи. Однако здесь возникает вопрос: если портрет – «знак», то где граница между интерпретацией и произвольным приписыванием смыслов? Этот вопрос останется открытым и для последующих исследователей.

Наряду с теоретическими работами выходят монографические труды. Книга Н.М. Молевой[540] «Загадки Рокотова, или Жизнь великого портретиста времен Екатерины» (1994) представляет собой историко-культурное исследование, построенное на изучении документальных источников (описи, челобитные, купчие, указы) и литературных памятников (сочинения Ломоносова, Сумарокова). Молева сосредоточена на реконструкции творческой биографии мастера через воссоздание широкого историко-культурного контекста: она выстраивает цепочку «эпоха – художник – произведение». Несмотря на популярный формат изложения,

---

[537] Вдовин Г.В. Становление «Я» в русской культуре и искусство портрета. М., 1999. С. 73.

[538] Даниэль Сергей Михайлович (1949–2026) – искусствовед, доктор искусствоведения (1988), профессор факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге и Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина.

[539] Даниэль С.М. Рококо. От Ватто до Фрагонара. СПб., 2007. С. 290.

[540] Молева Нина Михайловна (1925–2024) – искусствовед, доктор исторических наук, кандидат искусствоведения, профессор, член Союза писателей, член Союза художников России.

в работе были введены в научный оборот новые документальные материалы и предложены оригинальные версии (например, о «бастардском» происхождении Рокотова).

Обращаясь к истории создания наиболее значимых произведений, Молева отметила изменения живописных приемов художника, его движение к эстетике полутонов и недосказанностей. Особенность художественного метода Рокотова, по мнению Молевой, состоит в том, что он «перерастает задачу портрета, превращаясь в рождение образа человека»[541].

На протяжении почти трех десятилетий наследием Рокотова плодотворно занималась И.Г. Романычева[542]. Результатом этой работы стала монография, изданная в 2008 г. На основе найденных документов в архивах Москвы, Санкт-Петербурга и Твери Романычевой была выдвинута версия о военной службе художника и его причастности к Сухопутному Шляхетскому Кадетскому корпусу[543]. Включенный в книгу аннотированный список произведений, дополненный вновь обнаруженными произведениями, заложил основу для дальнейших исследований. Труд И.Г. Романычевой анализируется в третьей главе настоящей диссертации.

Многолетний исследовательский опыт Л.А. Маркиной[544] был обобщен в ряде научных публикаций 2010-х гг. В статье «Рокотов – Гейнсборо: поэты человеческого лица» (2016) переосмысляется представление о Рокотове как о «русском Гейнсборо». Это сравнение используется не для уподобления, а как инструмент для выявления специфики русского художественного сознания и социального контекста. Через сопоставление «Дамы в голубом» Гейнсборо и «Неизвестной в розовом платье» Рокотова автор выявляет различие в трактовке образа модели: демонстративная светскость у английского мастера и

---

[541] Молевой Н.М. «Загадки Рокотова, или Жизнь великого портретиста времен Екатерины». 1994, С. 116.

[542] Романычева Ирина Григорьевна (1927–2019) – кандидат искусствоведения, специалист по русскому искусству XVIII – XIX вв., профессор СПбГАИЖСА им. И.Е. Репина, член С.-Петерб. Союза художников России.

[543] Романычева И.Г. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. СПб., 2008. С. 67.

[544] Маркина Людмила Алексеевна (р. 1951) – историк искусства, Заслуженный работник культуры РФ (1999), доктор искусствоведения, заведующая отделом живописи XVIII – первой половины XIX в. Государственной Третьяковской галереи, профессор, член Союза художников России.

«целомудренный идеал красоты московской патриархальной среды»[545] у русского. Тезис Л.А. Маркиной о Рокотове как о «первом русском джентльмене-живописце» дает основание для пересмотра его социального статуса. В статье акцентируется внимание на его положении независимого мастера, который вел профессиональный диалог с аристократической элитой на равных. Исследования Л.А. Маркиной отличает широкий круг привлекаемых источников: от архивных документов (исповедные ведомости, камер-фурьерские журналы) до эпистолярного наследия эпохи, что позволяет отнести данное исследование к архивно-биографическому направлению.

Статья Л.А. Маркиной «Фантом Федора Рокотова» (2016) посвящена проблеме «фантомности» биографии и наследия художника – устойчивому, но недостаточно подтвержденному документально комплексу представлений о его происхождении, дате рождения и авторстве ряда произведений[546]. Маркина пересматривает версию о «бастардском» происхождении Рокотова от П.И. Репнина, подвергая ее сомнению путем проверки документальных данных о жизни Репнина. Статья показывает, что «фантомные» представления могут выполнять в историографии не только негативную, но и продуктивную роль, показывая болевые точки, которые требуют пересмотра.

Две крупные монографические выставки произведений Ф.С. Рокотова стали результатом совместной работы искусствоведов и экспертов. Первая выставка состоялась в 2016 г. в ГТГ «Федор Рокотов: лица екатерининской эпохи», подготовка к которой заняла семь лет[547]. В экспозицию выставки вошел 41 эталонный портрет, произведения графики и скульптуры. Значимость выставки определяется не только представленными атрибуциями, но и ее продуманной научной структурой, выстроенной в соответствии с периодизацией творчества мастера. Экспозиция была организована по хронологически-тематическому

---

[545] Маркина, Л. Рокотов – Гейнсборо: «поэты человеческого лица» // Третьяковская галерея. 2016. № 2. С. 54–75. Электрон. копия печ. изд. URL: https://www.tg-m.ru/articles/2-2016-51/rokotov-geinsboro-poety-chelovecheskogo-litsa (дата обращения: 10.07.2025).
[546] Маркина Л. Фантом Федора Рокотова // Русское искусство. № 1. 2016. С. 46.
[547] Маркина Л. Фантом Федора Рокотова // Русское искусство. №1. 2016. С. 51.

принципу с выделением трех основных этапов. Первый раздел выставки был посвящен петербургскому периоду, времени становления Рокотова. Новейшие исследования позволили пересмотреть авторство двух парадных портретов Екатерины II (1963) из ГТГ и ГМЗ «Павловск». Н.Г. Пресновой и И.Е. Ломизе было установлено, что «оба портрета были выполнены не самим Рокотовым, а в его мастерской разными живописцами»[548]. Следующий раздел представлял московский период, справедливо определяемый как время творческого расцвета, о чем свидетельствует обширная галерея портретов представителей столичного дворянства. Третий раздел экспозиции был сфокусирован на произведениях, созданных для усадебных интерьеров. Благодаря целенаправленной работе исследователей был выявлен и обоснован круг из 25 «фамильных гнезд», с которыми связано происхождение рокотовских полотен[549].

В специальный раздел выставки были включены пять произведений из коллекции ГТГ, в которых в результате проведенного стилистического и технико-технологического исследования авторство Рокотова было отклонено[550]. Таким образом, кураторская стратегия выставки, подчиненная строгой научной концепции, визуализировала современные атрибуционные открытия, а также предложила новый подход к изучению наследия Рокотова на основе единства биографического, стилистического и историко-бытового аспектов.

В период подготовки выставки в ГТГ ее куратор Н.Г. Преснова[551] совместно с И.Е. Ломизе[552] провели всестороннее технико-технологическое изучение произведений художника, результаты которого легли в основу будущих статей и докладов. Так, например, одним из аспектов статьи Н.Г. Пресновой «Федор Рокотов. "Всегда преданный и всегда несчастный"» (2016) стало рассмотрение

---

[548] Преснова Н.Г. Федор Рокотов: столицы и усадьбы // Федор Рокотов (1735/36–1808): кат. выст. / авт. вступ. ст. и сост.: Н.Г. Преснова. М., 2016. С. 16.
[549] Там же. С. 28.
[550] Портрет графини В.Н. Голицыной, портрет А.И. Куракиной, портрет неизвестной в темно-красном платье, неизвестного в губернском мундире и неизвестного генерала. См.: Произведения в которых авторство Рокотова отведено // Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. М., 2023. С. 228–251.
[551] Преснова Наталья Григорьевна (р. 1958) – искусствовед, кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела живописи XVIII – первой половины XIX в. Государственной Третьяковской галереи.
[552] Ломизе И.Е. (р. 1937) – искусствовед, эксперт, Заслуженный работник культуры РФ (1994), научный сотрудник отдела научной экспертизы Государственной Третьяковской галереи (в ГТГ с 1994).

творчества Рокотова сквозь призму усадебной культуры. Портреты кисти Рокотова из Воронцовки Воронцовых или Рузаевки Струйских предстают не просто как украшение интерьеров, а как важный элемент усадебного мифа, связующая нить между поколениями, символ родовой чести и глубоких личных чувств[553].

Статья Пресновой объединяет данные архивных изысканий, технико-технологических экспертиз и историко-культурных исследований. Она не только способствует «очищению» образа Рокотова от устоявшихся, но не всегда доказанных мифов, но и предлагает новый взгляд на его творчество. Благодаря введению темы усадебных портретных галерей, художник предстает не только как мастер камерного портрета, но и как создатель художественных ансамблей, чье искусство было органично вписано в социальный контекст эпохи и отвечало запросам конкретной среды – просвещенного русского дворянства.

Тенденция к более дифференцированному анализу места художника в панораме русского искусства XVIII в. проявилась на конференции «Федор Степанович Рокотов: актуальные проблемы изучения творчества» (ГТГ, 2016), материалы которой были опубликованы в сборнике статей. Хотелось бы выделить три из них. Открывает сборник статья А.А. Карева, в которой была предложена иконологическая интерпретация портрета Екатерины II (1763): это не просто репрезентативный портрет, а целая аллегорическая программа, соотносимая с прошедшим в 1763 г. в Москве маскарадом «Торжествующая Минерва»[554]. Исследователь обратил внимание на важную деталь. Рука императрицы со скипетром опирается на холст с изображением Фемиды/Астреи. По мнению Карева, этот образ призван обосновать справедливость ее восшествия на престол, а его программа исходила «от самой императрицы или ее близкого окружения»[555].

---

[553] Преснова Н.Г. Федор Рокотов. «Всегда преданный и всегда несчастный» // Наше наследие. 2016. №117. С. 22–39.

[554] Карев А.А. Некоторые особенности живописи Ф.С. Рокотова (заметки на выставке 2016 года в Третьяковской галерее) // Федор Степанович Рокотов: актуальные проблемы изучения творчества. М., 2017. С. 13.

[555] Там же. С. 12.

Это наблюдение показывает, что портрет включается в политическую символику эпохи.

С.С. Степанова[556] обратилась к источникам образности мастера и указала на воспринятую от иконописной традиции «созерцательность» его портретных образов[557]. Это наблюдение важно, как стремление выявить глубинные культурные коды, связывающие светский портрет с сакральной традицией. Однако вопрос о степени и характере такого влияния еще требует дальнейшего обсуждения.

Актуальным направлением остается уточнение границ корпуса произведений художника. В этом ряду – введение в научный оборот портрета Ф.Н. Ржевской (первая половина 1770-х, см. Приложение, ил. 38), которому посвящена статья Л.Ю. Рудневой и А.В. Березина[558]. Подобные атрибуции расширяют представление о наследии Рокотова и одновременно ставят вопрос об их признании в исследовательском и музейном сообществе.

И.А. Абрамкин в статье «Портретная концепция Ф.С. Рокотова (на примере женских образов)» (2017) предлагает системное обоснование устойчивости рокотовского метода. Исследовательская оптика автора строится на последовательном рассмотрении четырех портретов – А.П. Струйской, неизвестной в розовом платье, В.Е. Новосильцевой и П.Н. Ланской. Абрамкин выявляет конкретные живописные приемы: тональные отношения, пространственную градацию, светотеневую моделировку, фактуру мазка. Он показывает, что в каждом произведении свет выполняет разные функции: от создания живописного единства и эффекта недосказанности (Струйская) до поэтизации юности (неизвестная в розовом) и, наконец, до отражения

---

[556] Степанова Светлана Степановна (р. 1954) – доктор искусствоведения, главный научный сотрудник отдела живописи XVIII – первой половины XIX в. Государственной Третьяковской галереи.

[557] Степанова С.С. «…проникая во внутренность души». О некоторых возможных источниках образности рокотовских портретов // Федор Степанович Рокотов: актуальные проблемы изучения творчества. М., 2017. С. 31.

[558] Руднева Л.Ю., Березин А.В. О портрете Ф.Н. Ржевской из собрания Государственного исторического музея и некоторых особенностях живописной техники Ф.С. Рокотова // Федор Степанович Рокотов: актуальные проблемы изучения творчества. М., 2017. С. 59–70.

внутреннего мира (Ланская)[559]. Научный результат Абрамкина заключается в доказательстве того, что свет в творчестве Рокотова «определял широкий диапазон возможностей для разнообразной трактовки образа человека»[560], являясь «сущностным, непреходящим моментом»[561] портретной концепции.

Вместе с тем подход Абрамкина обнаруживает и определенные ограничения. Во-первых, его выборка ограничена исключительно женскими портретами, что позволяет говорить о выявленных закономерностях лишь как о частном случае. Вопрос о том, прослеживается ли аналогичная эволюция света в мужских портретах Рокотова, остается за рамками исследования, хотя именно сопоставление мужских и женских образов могло бы дать более полное представление о портретной концепции мастера. Во-вторых, центральный тезис о свете как формообразующем элементе был ранее сформулирован Г.Г. Поспеловым (1968) и развит О.С. Евангуловой и А.А. Каревым (1994). Тем не менее, анализ роли света на ограниченном, но репрезентативном ряде произведений позволяет Абрамкину конкретизировать ранее высказанные общие положения, что представляет собой самостоятельный исследовательский вклад.

В диссертационном исследовании И.А. Абрамкина «Женский образ в портретной живописи русского сентиментализма на рубеже XVIII–XIX веков» (2018) творчество Рокотова становится важным ориентиром для сравнительного анализа. Абрамкин пересматривает устоявшееся в научной литературе представление о преемственности между Рокотовым и мастерами сентиментализма, показывая различия в их художественных системах. Образы Рокотова, благодаря сложной светотеневой моделировке, обладают внутренней глубиной, но остаются психологически закрытыми и статичными, в то время как героини Боровиковского, напротив, «более открыты к окружающей среде, реагируют на нее, что проявляется в подвижности поз, активности выражения

[559] Абрамкин И.А. Портретная концепция Ф.С. Рокотова (на примере женских образов) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2017. № 4–1. С. 154.
[560] Там же.
[561] Там же.

лица из-за разнообразия композиционных ситуаций»[562]. Позиция исследователя является важной корректировкой устоявшихся взглядов, необходимой для более точного научного анализа. Однако полный отказ от идеи преемственности кажется излишним. Более плодотворной представляется модель, в которой Рокотов завершает одну эпоху (предромантическую по своей сути), а сентименталисты – открывают следующую, причем обе эпохи связаны общим вектором развития русского художественного сознания.

Новым импульсом для исследования творчества художника стала выставка произведений Рокотова и художников его круга из собрания Государственного Исторического музея 2020 г. Ей предшествовала, инициированная ГИМ научно-реставрационная кампания. Это позволило устроителям выйти за рамки стандартного музейного показа, представив масштабный исследовательский проект, который помог расширить представление о творческом наследии Рокотова.

В результате проведенной работы по атрибуции собрание произведений Рокотова в ГИМ стало третьим по величине в России, уступая лишь коллекциям Третьяковской галереи и Русского музея. Количество атрибутированных работ мастера в музее увеличилось благодаря тщательному технологическому исследованию и сложной реставрации полотен, ранее считавшихся работами неизвестных художников или учеников мастерской. Среди значимых открытий «Портрет княжны М.А. Волконской» (1770-е, см. Приложение, ил. 47), чье авторство было установлено в 2018 г. Исследования красочного слоя показали, что изначально модель была изображена в парадном платье, которое впоследствии было переписано, вероятно, кем-то из мастерской художника, в белый пеньюар[563]. Параллельно было подтверждено авторство Рокотова в отношении «Портрета А.Ф. Белосельской»[564] (1770-е, см. Приложение, ил. 48).

---

[562] Абрамкин И.А. Женский образ в портретной живописи русского сентиментализма на рубеже XVIII–XIX веков: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2018. С. 218.
[563] Руднева Л. Ю. Коллекция портретов Ф.С. Рокотова в собрании Государственного исторического музея. Каталог произведений // Ф. С. Рокотов. Собрание Исторического музея. Исследования и реставрация. М., 2020. С. 15.
[564] Там же. С. 12.

Реставрационные работы, проводившиеся силами ГИМ и Государственного научно-исследовательского института реставрации (ГосНИИР), носили технико-технологический характер. Одной из первостепенных задач стала консервация авторских холстов, избежавших дублирования, что является редким случаем для произведений XVIII в. Сохранение оригинальных подрамников и маркировок на оборотах имело принципиальное значение для проведения атрибуции. В процессе расчистки от многослойных поздних записей, потемневших лаковых пленок и поверхностных загрязнений была раскрыта авторская живопись. Например, на портрете неизвестного (конец 1760-х – 1770-е, см. Приложение, ил. 30) был выявлен оригинальный темно-зеленый цвет кафтана, искаженный предыдущими реставрациями[565].

На выставке были продемонстрированы рентгенограммы, макро- и микрофотографии полотен, что позволило представить сам процесс работы экспертов. Кульминацией проекта стал выпуск альбома-каталога[566], обобщившего результаты многолетних исследований и реставрационных работ, проведенных специалистами ГИМ и ГОСНИИР. Его структура, объединившая искусствоведческие, технологические и реставрационные разделы, закрепила междисциплинарный подход как методологическую норму современного «рокотоведения».

Издание включает ряд статей, посвященных их атрибуции, исследованию и реставрации. Его структура отражает современный подход к изучению наследия художника. Статья Л.Ю. Рудневой представляет полную коллекцию работ Ф.С. Рокотова в собрании ГИМ. Вторая статья, подготовленная З.В. Тетермазовой, посвящена гравюрам XVIII–XIX вв., выполненным по оригиналам мастера. Другие три статьи сборника освещают непосредственно исследовательскую и реставрационную работу: А.В. Юровецкая описывает реставрацию одиннадцати портретов, а статьи Е.Ю. Ивановой, А.В. Березина, Д.М. Мурашова, а также Е.А.

[565] Юровецкая А.В. Реставрация одиннадцати портретов кисти Ф.С. Рокотова из собрания Государственного исторического музея // Ф.С. Рокотов. Собрание Исторического музея. Исследования и реставрация. М., 2020. С. 131.
[566] Ф.С. Рокотов. Собрание Исторического музея. Исследования и реставрация. М., 2020.

Морозовой и С.А. Писаревой посвящены выявлению особенностей живописной техники и технологии создания картин Рокотова с помощью современных естественно-научных методов. Именно такое соединение трех подходов – искусствоведческого, историко-культурного и естественно-научного – составляет характерную черту современного этапа «рокотоведения».

Статья Л.Ю. Рудневой[567] «Коллекция портретов Ф.С. Рокотова в собрании Государственного исторического музея. Каталог произведений» (2020)[568] одновременно выполняет несколько задач. С одной стороны, статья следует логике каталога: к каждому произведению приводится провенанс, датировка и атрибуция. С другой, она выходит за рамки справочного материала, фиксируя историю атрибуционных исследований – как портреты попадали в музей, как менялись их атрибуции (от «тип Рокотова» до «бесспорная работа мастера») и какие экспертные инстанции (ГТГ, ГРМ, ВХНРЦ) авторизовали эти решения.

Руднева, описывая контекст бытования портретов – усадебную культуру, фамильные галереи, практику заказов и копирования, – показала, что коллекция ГИМ представляет своеобразный срез дворянской Москвы. Этот подход сближает музейное исследование с социальной историей искусства, что характерно для новейшего этапа изучения русского искусства XVIII в.

Цель статьи З.В. Тетермазовой[569] «Гравюры XVIII–XIX вв. по оригиналам Ф.С. Рокотова. Каталог произведений» (2020) состоит в том, чтобы «показать, насколько художественно разнообразным и содержательно многоаспектным был процесс перевода рокотовских образов из живописи в гравюру»[570]. Статья расширяет исследовательское поле, показывает, что наследие Рокотова не замыкается на живописных оригиналах, но функционирует в более широкой визуальной культуре – через гравюру, тиражирование и публичное обращение.

---

[567] Руднева Людмила Юрьевна (р. 1951) – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела изобразительных материалов Государственного исторического музея, хранитель коллекции «Живопись XVIII века».

[568] Руднева Л.Ю. Коллекция портретов Ф.С. Рокотова в собрании Государственного исторического музея: каталог произведений // Ф.С. Рокотов. Собрание Исторического музея. Исследования и реставрация. М., 2020. С. 4–77.

[569] Тетермазова Залина Валерьевна (р. 1989) – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ГИИ.

[570] Тетермазова З.В. Гравюры XVIII–XIX вв. по оригиналам Ф.С. Рокотова. Каталог произведений // Ф.С. Рокотов. Собрание Исторического музея. Исследования и реставрация. М., 2020. С. 78.

Тетермазова обратила внимание на процесс, посредством которого образы, созданные Рокотовым для узкого круга аристократических заказчиков, проникали в поле зрения других сословий (на примере гравированного портрета Орлова, послужившего оригиналом для парсун ростовского иконописца Н.И. Лужникова)[571].

Важным событием в изучении наследия художника стало издание в 2023 г. первого полного научного каталога, подготовленного сотрудниками Третьяковской галереи Н.Г. Пресновой и И.Е. Ломизе. Каталог, включающий 240 произведений[572], знаменует переход от общих описаний к системной атрибуции. Каталог, составленный «на основе пересмотренных старых сведений и добавления новых современных материалов»[573], обладает высокой научной ценностью. Методологическая новизна каталога проявляется в его структуре, выстроенной по принципу градации степени авторства. Выделены пять основных разделов: «Произведения Ф.С. Рокотова», «Рокотов и мастерская», «Произведения с предполагаемым авторством Рокотова», «Произведения Рокотова, местонахождение которых не обнаружено» и «Произведения, в которых авторство Рокотова отведено»[574]. Подобное членение выполняет несколько важных функций. Во-первых, оно формирует корпус бесспорных работ художника, служащий эталонной базой для дальнейших стилистических и технологических изысканий. Во-вторых, введение категорий «Рокотов и мастерская» и «предполагаемое авторство» легитимизирует существование сложной градации атрибуций, признавая наличие «пограничных» произведений, что характерно для изучения творчества художника XVIII в., работавшего в системе мастерской. Это позволяет избежать категоричных суждений, заменяя их взвешенной системой классификации. В разделе «Таблица атрибуционных

[571] Тетермазова З.В. Гравюры XVIII–XIX вв. по оригиналам Ф.С. Рокотова. Каталог произведений // Ф.С. Рокотов. Собрание Исторического музея. Исследования и реставрация. М., 2020. С. 80–81.
[572] Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. М., 2023.
[573] Там же. С. 11.
[574] Там же. С. 8.

исправлений» (всего 82 произведения) представлены результаты исследований с применением естественно-научных методов[575].

Наконец, важным новшеством является выделение отдельного раздела, посвященного «усадебным» портретным комплексам[576]. Этот подход предполагает рассмотрение произведений не только в качестве самостоятельных произведений, но и как элементов целостных историко-культурных ансамблей. Это позволяет реконструировать изначальную среду бытования портретов, их социальные функции и механизмы заказа.

Каталог не просто фиксирует корпус произведений – он вступает в диалог с предшествующими концепциями, сложившимися в монографиях Н.П. Лапшиной (1959) и И.Г. Романычевой (2008). Сопоставление этих трех работ позволяет выявить как преемственность, так и новации. Каталог 2023 г. наследует от монографии Лапшиной саму идею сводного корпуса произведений, а от Романычевой – установку на тщательную работу с архивными источниками и внимание к усадебным комплексам.

Принципиальное отличие каталога 2023 г. от предшествующих работ заключается в методологической основе атрибуции. Если Лапшина и Романычева опирались преимущественно на стилистический анализ и архивные документы, то каталог вводит обязательную верификацию через естественно-научные методы. Это приводит к пересмотру ряда атрибуций, которые в предшествующих монографиях считались бесспорными. Показательны в этом отношении парадные портреты Екатерины II (1763): если Лапшина и Романычева рассматривали их как подлинные работы Рокотова, то каталог 2023 года, опираясь на данные технологической экспертизы, предлагает считать их произведением мастера и мастерской. Границы наследия становятся подвижными, что, в свою очередь, ставит под вопрос саму возможность окончательной атрибуции.

---

[575] Таблица атрибуционных исправлений // Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. М., 2023. С. 298–303.

[576] Авторам каталога удалось выяснить, что произведения Рокотова происходят из 25 усадеб России. См.: Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. С. 21.

Новые данные не только не закрывают старые вопросы, но и обостряют их. Во-первых, это проблема разграничения работы мастера и мастерской технологическая экспертиза позволяет выявить различия в манере, но не всегда дает критерий для четкого разделения. Во-вторых, это проблема соотношения стилистического и технологического анализа: данные экспертизы могут противоречить стилистическим наблюдениям, и вопрос о том, какой из критериев считать приоритетным, остается открытым. В-третьих, это проблема интерпретации «круга Рокотова»: если границы наследия подвижны, то что считать «кругом» – работы учеников, подражателей или копиистов? Каталог предлагает градацию, но не снимает вопрос о том, где проходит граница между «Рокотовым» и «не-Рокотовым». Историографический анализ этого сдвига позволяет увидеть, как меняется не только корпус произведений, но и само понимание того, что такое «наследие художника» в современном искусствознании.

Таким образом, проведенный историографический анализ позволяет выделить в изучении творчества Ф.С. Рокотова несколько этапов, каждый из которых характеризуется определенной методологической парадигмой.

Первый этап (XIX в.) может быть определен как историко-документальный. В первой XIX в. упоминания о Рокотове оставались краткими, а оценки творчества зависели от установок Академии художеств. В трудах Г. Реймерса, А.Н. Оленина и П.П. Свиньина его имя значится в ряду ведущих портретистов XVIII в., однако неизменно уступало первенство Д.Г. Левицкому, а сама характеристика мастера сводилась к указанию на былую популярность, без попыток анализа его живописной манеры. Деятельность П.Н. Петрова в 1860–1870-х гг. по публикации архивных документов Академии художеств и организации выставки портретов (1870) заложила основы фактографической базы. В последней трети XIX в. накопление сведений о Рокотове продолжилось в фундаментальных справочных трудах Д.А. Ровинского и А.П. Новицкого.

Второй этап (1900-е – 1910-е) характеризуется эстетической парадигмой, связанной с деятельностью объединения «Мир искусства» и близких к ним художественных критиков. Анализ публикаций позволяет сделать вывод о решающем переходе в восприятии наследия Ф.С. Рокотова: от историко-документальной парадигмы к эстетической, основанной на самоценности живописной формы, психологизме и понимании стилистической связи с европейским рококо. Этот сдвиг стал возможен благодаря комплексу взаимосвязанных факторов: формированию новой художественно-критической программы, организации ретроспективных выставок (1902, 1905, 1906) и появлению исследователей нового типа, соединивших знаточеский опыт с архивными изысканиями.

Третий этап (1920–1980-е) может быть определен как институциональный. Решающую роль в этом процессе сыграла национализация и музеефикация художественных ценностей, позволившая собрать в ГТГ и ГРМ корпус произведений, доступный для сравнительного анализа. Уже в 1920-е гг. монографические выставки (1923, 1925) и труды И.Э. Грабаря, А.В. Лебедева, Ю.П. Анисимова заложили основы атрибуционной методики и формально-стилистического анализа. В 1930–1950-е гг., несмотря на давление вульгарно-социологических схем, исследователи (А.А. Бакушинский, А.М. Эфрос, А.В. Лебедев) выработали понятийный аппарат для описания рокотовской живописной системы. Итогом этапа стала монография Н.П. Лапшиной (1959), обобщившая наследие мастера и введшая в оборот понятие «круга Рокотова», а также монографическая выставка 1958 г., ставшая импульсом для новых изысканий и публикации новых статей (И.М. Сахарова, О.Я Кочик, А.А. Русакова, Т.В. Алексеева, Б.А. Косолапов). С конца 1960-х – 1980-е гг. исследовательская оптика сместилась с атрибуции на историко-стилистическую интерпретацию (Г.Г. Поспелов, Д.В. Сарабьянов, О.С. Евангулова, А.А. Карев). К середине 1980-х гг. «рокотоведение» располагало полной биографией художника, историко-стилистической рамкой и понятийным аппаратом (А.А. Карев, Л.А. Маркина), но

сохраняло атрибуционную проблематику, где решающую роль играл визуальный опыт экспертов. Этот разрыв между теоретической рефлексией и методами подтверждения атрибуций наметил новую исследовательскую задачу, решение которой оказалось возможным лишь на следующем этапе развития науки.

Четвертый этап (1990-е – начало 2020-х) характеризуется междисциплинарной парадигмой. В отличие от советского искусствознания, зачастую замкнутого в дисциплинарных и идеологических рамках, современные исследователи (О.С. Евангулова, А.А. Карев, Г.В. Вдовин, С.М. Даниэль) рассматривают наследие мастера в широком культурно-историческом контексте. Главным достижением стало совмещение формально-стилистического анализа с методами социологии, семиотики и исторической антропологии. Это позволило интерпретировать портреты Рокотова как сложные знаковые системы, отражающие философские идеалы Просвещения, эволюцию самосознания дворянства и социально-психологические коды эпохи. Современный этап характеризуется критическим переосмыслением устоявшихся стереотипов. Исследователями (И.Г. Романычева, Л.А. Маркина, Н.Г. Преснова) была дополнена биография художника: поставлены под сомнение прежние версии о происхождении, уточнены даты и обстоятельства творческого пути.

Важными событиями современного этапа стали выставочные проекты, посвященные наследию Рокотова (2016, ГТГ; 2020, ГИМ), подготовка и проведение которых потребовали синтеза усилий искусствоведов, реставраторов и экспертов. Технико-технологические исследования (рентгенография, химический анализ, инструментальные исследования) позволили пересмотреть прежние атрибуций, а также выявить авторские приемы, ранее не доступные для визуального анализа. Выход в 2023 г. первого полного научного каталога, структурированного по принципу градации степени авторства, завершает многолетний этап накопления фактов и создает надежную эталонную базу для дальнейших изысканий.

ГЛАВА 3. ЭВОЛЮЦИЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ ПОДХОДОВ К НАСЛЕДИЮ Ф.С. РОКОТОВА

3.1. Знаточество как основа атрибуционной практики: достижения и границы метода

Становление научного подхода к изучению творчества Ф. С. Рокотова во второй половине XIX – начале XX в. происходило в рамках знаточества – «направления в искусствознании, задачей которого является атрибуция произведений искусства»[577].

Современный исследователь С.В. Кривонденченков трактует знаточество как «особый исследовательский подход, нацеленный на всестороннее изучение конкретного произведения изобразительного искусства посредством совершенствующихся методов»[578]. Основу подхода составляли профессиональная интуиция, обширный визуальный опыт и доскональное знание материала, формируемые в процессе непосредственного контакта с произведениями[579]. Эти навыки составляли основу атрибуционной работы знатока[580]. Они востребованы и в настоящее время[581].

Австрийский историк искусства и знаток М. Фридлендер, размышляя о значении атрибуции, подчеркивал: «Едва ли можно считать, что определение авторства отдельного произведения искусства – единственная и главная задача искусствоведения <…> а вот то, что это прекрасная школа для глаза,

---

[577] Новая Российская энциклопедия: в 12 т. / редкол.: А. Д. Некипелов, В. И. Данилов-Данильян и др. Т. 6 (2). М., 2010. С. 76

[578] Кривонденченков С.В. Пейзаж в русской живописи XVIII – XIX веков: комплексное исследование: автореф. дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.04. СПб., 2018. С. 18.

[579] Стихина М.И. Случай Рокотова: диалог историков искусства и экспертов // Изв. УрФУ. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2021. Т. 23. № 3. С. 324.

[580] Виппер Б.Р. К проблеме атрибуции // Статьи об искусстве. М., 1970. С. 541.

[581] Грачева С. М. Актуальные вопросы методологии российского академического искусствознания // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2024. Т. 17, № 7. С. 1226.

представляется совершенно бесспорным, ибо ни одна другая проблема не побуждает исследователя так глубоко проникать в сущность отдельного произведения искусства, как установление личности автора»[582].

Утверждению знаточества в России способствовало как развитие коллекционирования[583] и антикварного рынка, так и организация масштабных историко-художественных выставок в конце XIX – начале XX в. В ситуации, когда на выставку поступали полотна без подписей, именно знания, насмотренность и художественное чутье были востребованы при их атрибуции.

Особую роль в этом процессе сыграла Таврическая выставка 1905 г., к которой мы обращались в предыдущей главе. Организационный процесс, по воспоминаниям М.В. Добужинского, сопровождали определенные трудности: «портреты часто бывали анонимные, и тогда приходилось устанавливать и авторство художника, и личность изображаемых персон, среди устроителей бывали разногласия и споры»[584]. В этих условиях устроитель выставки – С. П. Дягилев «поражал своей необыкновенной интуицией в определениях, всегда безошибочных, поражал и памятью, и вообще всеми своими сведениями в области портретной живописи»[585]. По свидетельству И.Э. Грабаря, Дягилев, взглянув на портрет, мог мгновенно опознать автора по стилистическим приметам, а модель – по иконографическим деталям[586]. Подобный подход в определении автора произведения Б.Р. Виппер относил к случаям, когда «атрибуция совершается молниеносно»[587]. Эта «необыкновенная интуиция», основанная на визуальном опыте, делала Дягилева ведущим экспертом для коллекционеров и музеев.

Практическим воплощением и итогом знаточеской работы Дягилева стал каталог Таврической выставки, на которой «появилось свыше 50 рокотовских

---

[582] Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве / пер. с нем. М. Ю. Кореневой. СПб., 2013. С. 139.
[583] Кривонденченков С.В. Типологические особенности знаточества в русском искусстве второй половины XIX – начала XX века // Вестн. Челябинского гос. ун-та. 2010. № 34 (215). С. 171.
[584] Добужинский М.В. Воспоминания. М., 1987. С. 226.
[585] Там же.
[586] Грабарь И.Э. Моя жизнь. Автомонография. М. -Л., 1937. С. 156.
[587] Виппер Б.Р. К проблеме атрибуции // Статьи об искусстве. М., 1970. С. 554.

работ»[588]. Этот корпус произведений, впервые столь масштабно представленный зрителям, стал основой для дальнейшего изучения творчества мастера.

Знаточеский подход также нашел в исследовательской деятельности, что воплотилось в трудах Н.Н. Врангеля. В отличие от обобщенных оценок историков XIX в., свои суждения он основывал на визуальном анализе, что подтверждает специально составленная им картотека произведений Рокотова[589]. Создание подобной базы данных с описанием композиционных и колористических особенностей каждого произведения, означало переход от отдельных наблюдений к целенаправленному изучению наследия Рокотова.

В статье 1910 г. Врангель впервые указал на проблему, связанную с тем, что Рокотов «почти никогда не подписывал своих работ»[590]. Его наблюдение о том, что мастер «капризен и изменчив до неузнаваемости»[591] по сравнению с «узнаваемым» Левицким, выходило за рамки простой констатации творческой манеры. Опираясь на косвенные данные, в частности, на свидетельство Я. Штелина о единовременном нахождении в мастерской художника 40 портретов, Врангель выдвинул предположение о существовании у Рокотова учеников, осуществлявших прописку деталей фона и одежды. Это позволило ему ввести в научный оборот понятие «рокотовский тип»[592] для обозначения произведений, уступающих в техническом отношении работам самого мастера, но сохраняющих характерные черты его композиции и образного строя. Наблюдение Врангеля открывало путь более гибкому подходу к атрибуции, учитывающего коллективную природу создания портретов и подготовило основу разработки объективных критериев в трудах исследователей 1920-х гг.

---

[588] Преснова Н.Г. «Тайна всегда красива». С. 10.
[589] Лаврухина И.А. Барон Николай Николаевич Врангель и его вклад в изучение русского искусства XVIII – I половины XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. СПб., 1999. С. 10.
[590] Врангель Н.Н. Федор Степанович Рокотов // Старые годы. 1910. № 4. С. 3.
[591] Там же. С. 4.
[592] Там же. С. 6.

Визуальный анализ Врангель сочетал с работой в архивах Академии художеств, а также с привлечением справочных изданий XIX в.[593]. Каждый факт Врангель подтверждал ссылкой на архивные документы, каждое произведение, упоминаемое в статье, снабжал подробной справкой о местонахождении и владельцах, что свидетельствует о стремлении к научной точности и объективности.

Статья Врангеля стала результатом серьезной исследовательской работы: «ученый по крупицам собирал сведения о Рокотове, чтобы создать целостный образ живописца»[594]. Несмотря на новаторский характер, его труд содержал долю субъективности в оценках и отдельные неточности в атрибуциях[595]. Из 17 произведений, репродукции которых были опубликованы в статье, авторство в четырех портретах с изображением неизвестных дам впоследствии было отведено[596]. Однако, это было неизбежно для знаточеского метода, поскольку в тот период научные принципы атрибуции и методология искусствоведения находились в стадии становления.

Как пишет С.В. Кривонденченков, «роль знатоков в формировании частных коллекций заметно возросла, что было связано с расширением интересов владельцев собраний и значительным ростом количества приобретаемых работ»[597]. Среди тех, кто обратил внимание на творчество полузабытых в то время художников восемнадцатого века был П.М. Третьяков. Его дочь – Александра Павловна Боткина вспоминала о любви и восхищении отца «стариками»[598]. Так, между 1890–1895 гг. Третьяковым был приобретен портрет М. И. Лопухиной

---

[593] Источниковую базу Врангеля составлял «Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за 100 лет ее существования», составленный П. Н. Петровым, и «Словарь русских гравированных портретов» Д. А. Ровинского.

[594] Стихина М.И. Николай Врангель – исследователь творчества Ф.С. Рокотова // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2013. №3. С. 270.

[595] Врангель предположил, что портрет княгини Екатерины Николаевны Орловой написан под влиянием Левицкого. См.: Врангель Н.Н. Федор Степанович Рокотов // Старые годы. 1910. № 4. С. 11.

[596] Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. М., 2023. С. 243–244.

[597] Кривонденченков С.В. Типологические особенности знаточества в русском искусстве второй половины XIX – начала XX века. С. 170.

[598] Боткина А.П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. М., 1993. С. 106.

кисти В.Л. Боровиковского[599]. Решение собирать не только современную, но и старинную живопись «было сформулировано и закреплено коллекционером в завещании 1860 года»[600].

Каждый раз, покупая картину, Третьяков ориентировался, прежде всего, на собственный вкус и личные привязанности. В 1892 г. у О.М. Гордоновой им был приобретен портрет А.М. Римского-Корсакова кисти Рокотова (конец 1760-х, см. Приложение, ил. 23). Л.А. Маркина отмечает, что поводом к покупке послужило то, что у Третьякова уже находился портрет Римского-Корсакова на склоне лет кисти А. Варнека, приобретенный по совету И.Е. Репина, «поэтому собиратель, когда представилась возможность, купил изображение Римского-Корсакова и в молодые годы»[601].

Совет галереи, в который вошли художники В.А. Серов, И.С. Остроухов, коллекционер И.Е. Цветков и А.П. Боткина[602], продолжая собирательскую деятельность, был стеснен в средствах и вел закупочную политику «с большим расчетом и осторожностью» [603]. Эти обстоятельства повысили роль экспертов-знатоков. Среди них был и Дягилев, обладавший глубокими знаниями в области живописи XVIII в. В ходе работы над монографией о Д.Г. Левицком (1902) он установил 92 подлинных произведения и 15 портретов, местонахождение которых было неизвестно. Будучи хорошо осведомленным о наличии работ мастера в петербургских частных коллекциях, он предлагал Совету лучшие произведения. Так, при содействии Дягилева в 1902 г. Советом галереи были приобретены несколько полотен кисти Левицкого – портрет итальянской актрисы Анны Давиа-Бернуцци, портрет Петра Васильевича Бакунина и его супруги Екатерины

---

[599] Маркина Л.А. Собрание живописи XVIII века в Государственной Третьяковской галерее // Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись XVIII в. Т. 2. М., 1998. С. 7.

[600] В завещании собиратель высказал желание приобрести коллекцию Ф.И. Прянишникова, включавшую в том числе и полотна мастеров XVIII века – А.П. Лосенко и Д.Г. Левицкого. См.: Корнилина М.М. Деятельность П.М. Третьякова на антикварном художественном рынке // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 3 (22). С. 152–161. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/745 (дата обращения: 25.06.2025).

[601] Маркина Л.А. Фантом Федора Рокотова // Русское искусство. № 1. 2016. С. 49.

[602] Маркина Л.А. Собрание живописи XVIII века в Государственной Третьяковской галерее. С. 9.

[603] Маркина Л. Портреты кисти Рокотова. Новые приобретения Третьяковской галереи // Искусство. 1986. № 9. С. 65.

Андреевны Бакуниной[604].

В Отделе рукописей Третьяковской галереи хранятся письма С.П. Дягилева к членам Совета галереи с предложением приобрести то или иное полотно. Кроме восторженных эпитетов, сопровождавших описание портретов, в корреспонденции Дягилева обоснованием подлинности произведения выступает подпись художника: «отличные *подписные* (курсив мой – М.С.) портреты Левицкого, за которыми я давно слежу», «оба портрета безусловно достоверные и *подписные* (курсив мой – М.С.)» [605].

В 1903 г. С.П. Дягилев предложил Третьяковской галерее приобрести несколько произведений XVIII в.: «изумительный и выше всяких похвал» портрет Е.В. Санти, написанный Ф. С. Рокотовым (см. Приложение, ил. 53), «божественный портрет юноши» (из семейства Санти) кисти Д. Г. Левицкого, портрет пожилой дамы кисти В.Л. Боровиковского[606].

Вскоре работы прибыли в Москву, «были даже застеклены, что указывало на отношение к ним как к будущей собственности Галереи»[607]. Совет медлил с принятием окончательного решения о покупке, о чем свидетельствует письмо И.С. Остроухова к А.П. Боткиной: «Предлагаемые мною портреты Рокотова, Левицкого и Боровиковского могут уйти от нас, если мы не приобретем их до первых чисел декабря. Упускать такие редкие шедевры, как портрет госпожи Санти Рокотова, портрет юноши Левицкого и старушки Боровиковского было бы прямо грешно нам. Между тем, музей Александра III зорко следит за этими портретами и уже предлагает свои цены»[608]. Однако внутренние разногласия в Совете помешали совершению покупки[609]. Через год портрет Е.В. Санти и портрет неизвестного юноши приобрел Русский музей. И все же в 1907 г. Совет

[604] Маркина Л.А. История формирования коллекций произведений Д. Г. Левицкого в Государственной Третьяковской галерее // Сообщения Государственной Третьяковской галереи: Древнерусское искусство. Искусство XVIII века – первой половины XIX века. М., 1995. С. 87–88.
[605] Цит. по: Маркина Л.А. Собрание живописи XVIII века в Государственной Третьяковской галерее. С. 9–10.
[606] Там же. С. 10.
[607] Там же.
[608] Цит. по: Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. М., 2023. С. 157.
[609] Маркина Л.А. Собрание живописи XVIII века в Государственной Третьяковской галерее. С. 10.

галереи купил у наследников «Портрет В.И. Майкова» кисти Ф.С. Рокотова[610] (между 1775 и 1778, см. Приложение, ил. 39). Таким образом, в дореволюционный период Рокотов был представлен в галерее всего лишь двумя работами.

Ограниченность знаточеского метода и сопряженные с ним трудности наглядно проявились в практике атрибуции работ Рокотова. Примером служит история портрета Александры Ивановны Куракиной (1783, ГТГ) из личной коллекции И.С. Остроухова, изначально считавшегося работой Рокотова (см. Приложение, ил. 63). И.И. Лазаревский в письме к П.И. Нерадовскому сообщал: «Илья Семенович (Остроухов – М.С.) купил отличный портрет Рокотова – княгини Куракиной. Он был на выставке «150 лет» и описан в каталоге Врангеля»[611]. Ранее портрет находился в собрании Ф.А. Куракина в имении Надеждино Саратовской губернии. Однако в середине XX в. Н.П. Лапшина на основе стилистического анализа и расширенного ряда подлинных работ кисти Рокотова впервые подвергла сомнению авторство художника[612]. С ней были солидарны устроители персональной выставки 1960 г. и портрет А.И. Куракиной экспонировался как произведение, приписываемое мастеру. Окончательную точку в этом вопросе поставило стилистическое и технико-технологическое исследование (2010), в результате которого «предполагаемое авторство Рокотова было отведено и портрет предложено считать работой неизвестного художника второй половины XVIII века»[613].

Данный случай показателен для понимания границ знаточеского метода: интуиция и «глаз» знатока остаются мощным инструментом первичного отбора и нуждаются в подкреплении естественно-научными методами.

Знаточество на рубеже XIX–XX вв. положило начало изучения творчества Рокотова. Его главным результатом стала систематизация произведений художника и подготовка каталогов выставок (1902, 1905) и музейных собраний, а

---

[610] Маркина Л. Портреты кисти Рокотова. Новые приобретения Третьяковской галереи // Искусство. 1986. № 9. С. 65.
[611] Цит. по: Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. М., 2023. С. 236.
[612] Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 218.
[613] Там же.

также формирование первых гипотез в статье Н.Н. Врангеля. Метод, основанный на визуальной эрудиции и интуиции, доказал свою эффективность в условиях отсутствия развитой научной методологии и документальной базы. Однако его ограниченность, проявившаяся в ошибочных атрибуциях (портреты А.И. Куракиной, Е.Н. Орловой) была обусловлена недостатком фактического материала, биографических сведений. Это в свою очередь требовало от исследователей более обстоятельного изучения творческого наследия мастера, анализа самих художественных произведений. Как тонко заметил Павел Муратов: «старое искусство ставит естественные границы нашему психологическому любопытству», подчеркивая необходимость опоры на визуальный анализ[614]. Несмотря на значительный вклад С.П. Дягилева и Н.Н. Врангеля в изучение творчества Рокотова, в сложных случаях возможностей одного знаточеского метода в атрибуции полотен мастера оказывалось недостаточно. Границы этого подхода постепенно расширялись за счет подтверждения или опровержения предположений методами точных наук.

Первая персональная выставка Ф.С. Рокотова 1923 г. в Третьяковской галерее утвердила эффективность монографического показа как ключевого инструмента в изучении наследия мастера. Важную роль в подготовке выставки в галерее сыграл Александр Васильевич Лебедев, посвятивший изучению творчества художника ряд публикаций[615]. Его скрупулезная атрибуционная работа стала развитием знаточеского подхода в музейной практике.

Профессиональное становление А.В. Лебедева отмечено влиянием эссеистики А.Н. Бенуа и Н.Н. Врангеля[616]. Переняв у предшественников установку на образность и эмоциональность высказывания, Лебедев соединил ее с источниковой и музейно-атрибуционной работой. Этот синтез определил уникальность его метода, который можно охарактеризовать как музейно-знаточеский.

---

[614] Муратов П. Николай Петрович Крымов // Аполлон. №3. 1911. С. 17.
[615] ОР ГТГ. Ф. 26. Ед. хр. 202. Перечень печатных трудов Лебедева А.В. Б. д.
[616] ОР ГТГ. Ф. 26. Ед. хр. 1. Автобиография Лебедева А.В. 1943.

В 1941 г. в свет вышла книга А.В. Лебедева «Ф.С. Рокотов. (Этюды для монографии)», посвященная установлению «конкретных фактов, способствующих выявлению подлинно рокотовского»[617]. В первом очерке под заголовком «Автопортрет (?) Рокотова» рассматривается «Портрет неизвестного» (1757, см. Приложение, ил. 1), приобретенный Третьяковской галереей у частного лица в 1923 г.[618]. В каталоге выставки 1923 г. И.Э. Грабарь, опираясь на возраст модели и живописные особенности, а также на имевшуюся на обороте датировку[619], высказал предположение, что это автопортрет[620].

Признавая логичность доводов коллег, Лебедев выдвинул иную версию, увидев сходство с автопортретом гравера Евграфа Петровича Чемесова (1761) (см. Приложение, ил. 12). Современная технико-технологическая экспертиза, проведенная И.Е. Ломизе, выявила, что детали костюма были переписаны: первоначально персонаж был «изображен в синем (зеленом?) мундире с красным воротником и серебряным позументом, а также в красном камзоле и белом галстуке»[621]. Это указывает на то, что неизвестный мог быть представлен в мундире Конной гвардии, а значит «версия с Чемесовым полностью отпадает»[622]. В связи с этим в каталоге произведений мастера полотно и сейчас значится как «Портрет неизвестного» кисти Рокотова[623]. Предположение Лебедева не подтвердилось, что показывает вероятностный характер знаточеского метода.

Изучение картины «Кабинет И.И. Шувалова» (1779, см. Приложение, ил. 35), поступившей в Исторический музей в 1889 г., Лебедев начал с анализа формальных признаков. Он определил работу как копийную, указав на робость мазка, грубоватость грунтовки и другие признаки, характерные для практики крепостных живописцев XVIII в.[624]. Невыясненной оставалась подпись на обороте: «1779 А.З.». Решение этого вопроса было найдено Лебедевым благодаря

[617] Лебедев А.В. Ф.С. Рокотов. Этюды для монографии. М., 1941. С. 6.
[618] Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. М., 2023. С. 48.
[619] На обороте портрета имелась надпись: «Писал Рокотов 1757 году Марта. 15 Дня».
[620] Федор Степанович Рокотов: кат. выст. портретов / сост. и вступ. ст. И.Э. Грабаря. М.; Пг., 1923. С. 14.
[621] Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. М., 2023. С. 48.
[622] Там же.
[623] Там же.
[624] Лебедев А.В. Ф.С. Рокотов. Этюды для монографии. М., 1941. С. 19.

внимательной работе с источниками. Установив, что первым владельцем картины был поэт Николай Струйский, исследователь обнаружил в его литературном наследии элегию «На смерть верного моего Зяблова...». Последние строки элегии: «То Рокотов: мой друг!.. твой благодетель...» позволили расшифровать инициалы «А.З.» как «А. Зяблов» и идентифицировать автора копии как крепостного живописца, ученика Рокотова. Это предположение получило подтверждение в другом, найденном Лебедевым источнике – мемуарах князя И.М. Долгорукова «Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 года», где при описании интерьера дома Струйских упомянуто имя Рокотова как автора оригинала картины «Кабинет И.И. Шувалова»[625].

Далее Лебедев перешел к определению датировки утраченного оригинала. Зацепкой стала деталь композиции – изображение в интерьере каминного экрана-обманки в виде калмычонка работы Пьетро Ротари. Поскольку итальянский мастер прибыл в Россию в 1756 г., то Лебедев сделал вывод, что картина Рокотова была создана около 1756–1758 гг. Также это позволило исследователю подтвердить предположение о знакомстве Рокотова с Шуваловым еще в доакадемический период, высказанное ранее П.Н. Петровым.

Очерк «Рокотов и Левицкий» посвящен вопросу о соотношении двух портретов княгини Е.Н. Орловой. Вариант портрета, написанный Рокотовым, находился в Петербурге в собрании А.А. Оболенской-Нелединской-Мелецкой. Н.Н. Врангель полагал, что он написан под влиянием Д.Г. Левицкого (хотя обоснования этого мнения он не приводит)[626]. Лебедев на основе сравнительного анализа портретов (различий в трактовке деталей костюма, прически), пришел к выводу, что портрет кисти Левицкого (см. Приложение, ил. 43) является вольной копией с рокотовского оригинала. Атрибуция Лебедева впоследствии получила убедительное подтверждение в ходе современных технологических исследований. Было установлено, что светотеневая моделировка в портретах Левицкого не имеет «ничего общего с мягкими, «тающими» формами, <...> характерными для работ

[625] Цит. по: Лебедев А.В. Ф.С. Рокотов. Этюды для монографии. М., 1941. С. 25.
[626] Врангель Н.Н. Федор Степанович Рокотов // Старые годы. 1910. № 4. С. 15.

Рокотова»[627]. Опираясь на анализ композиции и живописной манеры, характерной для Рокотова с конца 1770-х гг., а также на исторические сведения – награждение орденом св. Екатерины и отъезд княгини за границу, – Лебедев датировал этот портрет 1779 г.

В очерке ««Плагиат» Рокотова» анализируется полотно с условным названием «Обнаженная девочка» (1780-е, ГРМ, см. Приложение, ил. 57). Лебедев указывает на возможные прототипы этого полотна – скульптуры «Грозящий Амур» (1761) и «Психея» (1761–1766) Э.М. Фальконе, которые, по его мнению, были творчески переосмыслены Рокотовым. Этот вывод важен, поскольку демонстрирует выход исследователя за рамки чистой атрибуции. Рокотовское произведение представлено не как случайный курьез, а как свидетельство приобщения русского художника к общеевропейскому художественному процессу.

Очерк, посвященный портретам Бутурлиных (Тамбовский областной художественный музей, ок. 1793) (см. Приложение, ил. 61, 62), является наглядным примером атрибуционной работы Лебедева[628], благодаря которой в круг рокотовских произведений были добавлены два портрета позднего периода, о котором известно меньше всего[629]. До этой атрибуции самой поздней работой мастера считался портрет графини Е.Ф. Санти, написанный в 1785 г.[630] (см. Приложение, ил. 53).

Таким образом, атрибуционную работу А.В. Лебедев основывал на верифицируемости (выводы должны опираться на цепочку взаимодополняющих доказательств), скепсисе (сомнение в устоявшихся атрибуциях и признание вероятностного характера предположений) и контекстуализации (рассмотрение произведения в широком поле историко-культурных связей). Хотя некоторые аспекты его метода со временем были скорректированы новыми открытиями,

---

[627] Романычева И.Г. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. СПб., 2008. С. 198.
[628] Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 10.
[629] Там же.
[630] Стихина М.И. Творчество Федора Рокотова в исследованиях А.В. Лебедева 1920-1930-х гг.: гипотезы, открытия, атрибуции // Архитектон: изв. вузов. 2023. № 2 (82). URL: http://archvuz.ru/2023_2/27/ (дата обращения: 10.10.2024).

именно А.В. Лебедев как представитель знатоков-музейщиков[631] заложил методологический фундамент современного «рокотоведения».

Знаточество как метод, включавший визуальный анализ, сравнительное сопоставление и работу с архивами, доказал свою эффективность. Вместе с тем, как показала история атрибуции рокотовских портретов, он имеет свои ограничения. Это привело к постепенному переходу к применению естественно-научных методов, которые не отменяли знаточество, но дополняли его.

[631] Кривонденченков, С.В. Типологические основы знаточества в русском искусстве второй половины XIX – начала XX века. С. 172.

3.2. Историко-культурный подход в монографическом изучении творчества Ф.С. Рокотова

Если работа А.В. Лебедева (1941) представляла собой сборник очерков, то вышедший в 1959 году труд Н.П. Лапшиной – полноценное монографическое исследование творчества Ф.С. Рокотова, появлению которого сопутствовало несколько факторов. Во-первых, в 1950-х гг. в советском искусствознании утверждается жанр монографии как основной формы изучения творчества крупных мастеров. Во-вторых, этот жанровый сдвиг был подкреплен идеологическим контекстом «оттепели»: возрастало внимание к своеобразию индивидуальности художника[632], что позволяло преодолеть вульгарно-социологический подход предшествующих десятилетий. В-третьих, Лапшина опиралась на широкий круг архивных материалов и анализ всего корпуса произведений Рокотова, что позволило ей впервые предложить научно обоснованную периодизацию его творчества. Значение монографии Лапшиной заключалось не просто в расширении документальной базы, но в принципиально ином подходе к интерпретации творчества.

Методологическая основа монографии Н.П. Лапшиной формировалась в русле научной школы Н.Н. Коваленской, которая разрабатывала принципы историко-культурного анализа русского искусства XVIII в.[633]. В работах Коваленской был сформулирован тезис о необходимости рассматривать художественные явления в широком контексте эпохи – социальных процессов, мировоззренческих установок. Для Лапшиной этот принцип стал определяющим. Во введении она указала, что «правильно понять и истолковать искусство XVIII века можно, лишь учитывая историческую действительность, в которой

[632] Молок Ю. Монография о художнике, ее автор и читатель (К биографии и проблематике жанра) // Советское искусствознание, 73. М., 1974. С. 287.
[633] Коваленская Н.Н. История русского искусства XVIII века. М.-Л., 1940.

формировалось это искусство, и то мировоззрение, которое налагало печать на создаваемый в портретной живописи образ человека»[634]. Этот тезис определил структуру и характер всего исследования. Анализ творчества Рокотова строится «в свете идейной жизни второй половины XVIII века»[635], т.е. как реконструкция мировоззренческого контекста, в котором формировались портретная концепция мастера.

Центральным элементом методологии Лапшиной становится противопоставление двух систем ценностей: сословного принципа и нового понимания достоинства, основанного на «личных заслугах». Распространение этих идей связывается в монографии с влиянием Просвещения, утверждавшего внесословную ценность личности. Этот тезис она раскрывает на примере 1760-х годов. В портрете И.Л. Голенищева-Кутузова (между 1762 и 1764, см. Приложение, ил. 10) Рокотов, по наблюдению Лапшиной, сумел передать живой, несколько насмешливый ум модели. Исследователь характеризует этот портрет как воплощение новых понятий о достоинстве человека[636]: художник «уничтожает «социальную дистанцию» между зрителем и изображенным, интимизирует портретное изображение, он как бы оставляет свою модель с глазу на глаз со зрителем»[637].

В портрете Суровцева (вторая половина 1780-х, см. Приложение, ил. 56) Лапшина обращает внимание на сдержанную красочную гамму и «умный взгляд светлых глаз»[638], отражающих внутренний огонь, что по ее мнению, выражает общественный пафос 1780-х гг. Тем самым Лапшина предложила модель изучения русского портрета как явления, неразрывно связанного с философскими и социальными процессами своего времени.

Лапшина пересматривает трехчастную периодизацию творчества Рокотова, предложенную Врангелем и выделяет четыре периода: «петербургский», вторая

---

634 Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 8.
635 Там же. С. 11.
636 Там же. С. 30.
637 Там же. С. 31.
638 Там же. С. 66.

половина 1760-х – 1770-е гг., конец 1770-х – 1780-х гг. и позднее творчество. Московский период впервые в книге Лапшиной разделен на два этапа. Критерием выступает не столько биография художника, сколько наблюдаемые изменения живописной манеры (цветовая палитра, тип композиции, формат холста, характер моделировки формы). Каждому этапу соответствует свой набор портретов. К группе портретов второй половины 1760-х – 1770-х гг. отнесены портреты членов семейства Воронцовых, Струйских, А.М. Римского-Корсакова, неизвестного в треуголке, А.П. Сумарокова, А.М. Обрескова. В них, по мнению Лапшиной, Рокотов проявляет себя «как вполне сформировавшийся мастер интимного портрета»[639]. Однако критериев для выделения этой разновидности портрета исследователь не приводит.

Следующую группу портретов конца 1770-х – 1780-х гг. Лапшина объединила на основе трех наблюдаемых признаков: 1) изменение цветовой палитры в сторону более светлых и холодных тонов; 2) предпочтение поясных изображений вместо погрудных; 3) переход к овальным портретам[640].

В портрете княгини Е.Н. Орловой (1779, см. Приложение, ил. 42) выделяется сочетание сословных атрибутов (орденская лента, бриллиантовый вензель, горностаевая мантия, высокая прическа) с почти камерной трактовкой образа (чуть поднятая голова, непроницаемый взгляд, чуть заметная улыбка). По мнению Лапшиной, созданный образ полон противоречивой сложности: «в нем причудливо соединены сословность и интимность, надменная самоуверенность и задумчивая грусть»[641].

Внутри этой группы Лапшина выделяет своеобразный цикл женских портретов, в которых, по ее формулировке, «есть не только композиционное сходство, но и сходство самих образов»[642]. Под сходством образов она имеет в виду набор мимических признаков: насмешливое и непроницаемое выражение прищуренных глаз, чуть заметная улыбка. К этой группе впервые отнесены

[639] Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 48.
[640] Там же. С. 62.
[641] Там же.
[642] Там же. С. 63.

портреты В.Е. Новосильцевой (1780, см. Приложение, ил. 50), графини Е.В. Санти (1785, см. Приложение, ил. 53), В.Н. Суровцевой (вторая половина 1780-х, см. Приложение, ил. 55). Приколотые к платью букеты полевых цветов Лапшина трактует как признак увлечения природой, характерного для сентиментализма.

Для выявления своеобразия художественной концепции Рокотова автор прибегает к сравнению. Если «мирискусники» сопоставляли живопись Рокотова с произведениями иностранных мастеров по формальным признакам, то Лапшина подчеркивает, что художник превосходит их «глубиной и содержательностью образа, какой-то особой серьезностью в подходе к раскрытию внутреннего мира изображенного»[643]. Тем самым акцент переносится с живописной формы на содержание образа, т.е. на то, что станет определяющим для советского искусствознания[644].

В портретах кисти Левицкого, по мнению Лапшиной, «всегда более конкретно дается характер человека; положительные качества, коль скоро они присутствуют, – твердость характера, честность, ум, благожелательность – буквально написаны на лицах его моделей <…>. И вместе с тем во многих случаях Левицкий консервативнее Рокотова в оценке человека»[645]. Эта оппозиция – «консервативный» Левицкий против «прогрессивного» Рокотова – является идеологически нагруженной. Если в творчестве Левицкого сословная характеристика является исходной, то Рокотов сосредоточен на передаче черт, имеющих общечеловеческую ценность[646]. Этот тезис был подкреплен анализом живописных приемов: динамичность фактуры Рокотова противопоставлена эмалевой поверхности произведений Левицкого.

Лапшина существенно расширяет источниковую базу, привлекая материалы

---

[643] Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 24.

[644] Тезис Н.П. Лапшиной о «превосходстве» Рокотова над иностранными мастерами требует уточнения. Критерий «глубины и содержательности образа» содержит, на первый взгляд, элемент изоляционизма. Однако в контексте подхода Лапшиной это скорее смена оптики – переход от формальных признаков к содержательным основаниям портретной концепции. За тезисом о «внутреннем мире» стоит историко-культурный аргумент – идея Просвещения о внесословной ценности личности, которая, по мнению Лапшиной, определяет своеобразие русского мастера.

[645] Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 75.

[646] Там же. С. 76.

из архивов Академии художеств, Московского областного исторического архива, Отдела рукописей Государственной публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина, архива Пушкинского дома, а также широкий круг документальных источников – от исповедных книг до личных архивов исследователей (Н.Н. Врангеля, А.В. Лебедева). Это позволило ей не просто накапливать факты, а перепроверять устоявшиеся сведения[647] и вводить в оборот принципиально новые, в том числе о происхождении и датировке произведений.

При определении времени создания портретов Лапшина опирается на стилистический анализ с изучением владельческих надписей на обороте, привлечением биографических данных и изучением исторических деталей. Это позволило ей предложить датировки портретов Н.П. Румянцева (1769 – 1770, см. Приложение, ил. 22), А.М. Римского-Корсакова (конец 1760-х, см. Приложение, ил. 23), В.П. Лачинова (конец 1760-х – начало 1770-х, см. Приложение, ил. 29), А.Ю. Квашниной-Самариной (1772, см. Приложение, ил. 37), которые подтвердились позднее. Особый интерес представляет ее предположение о коллективном создании портретов опекунов Московского воспитательного дома (см. Приложение, ил. 18 – 20), что впоследствии также получило подтверждение благодаря технико-технологическим исследованиям этих портретов[648].

Лапшина активно использует многочисленные ссылки на найденные архивные документы, перепроверяет установленные ранее факты. Особое внимание обращается на все важные детали, которые могут сообщить полезную информацию, помочь в атрибуционной работе. Так, например, изучение надписи на обороте портрета графа Николая Петровича Румянцева, в которой сообщалось, что портрет написан Рокотовым в Москве, а также биографические сведения позволили датировать портрет 1767 – 1770 гг.[649].

Контекстуальный анализ позволил Лапшиной связать эволюцию творчества Рокотова с общественными и художественными явлениями. Найденное

[647] Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 60.
[648] Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. М., 2023. С. 64–69.
[649] Там же. С. 90.

документальное подтверждение связей Рокотова с изданием Н.И. Новикова «Утренний свет» позволило точнее определить его место в интеллектуальной жизни эпохи[650].

Основой монографии Лапшиной выступает синтез историко-документального исследования творческой биографии мастера и формальный анализ его работ. При всех различиях именно взаимодействие этих методов создает методологический фундамент исследования, необходимый для понимания рокотовского искусства, выявления динамики его развития.

Лапшина спорит с К.С. Кузьминским, который обвинял Рокотова в идеализации, создании красивой легенды о дворянском обществе. По мнению Лапшиной, «Рокотов являет собой типичный пример художника-реалиста XVIII века, который стремясь представить в своем творчестве идеал нравственного достоинства человеческой личности, никогда вместе с тем сознательно не искажает действительность и координирует свой идеал человека с индивидуальными чертами изображаемых им лиц»[651].

Важным научным результатом стало создание первого полного списка произведений Рокотова, включающего 240 работ с подробным описанием каждого произведения, указанием размеров, места хранения, провенанса и выставок. Список структурно разделен на три группы: бесспорные работы (151 произведение), произведения, не поддающиеся датировке (6 произведений) и произведения, приписываемые Рокотову (83 произведения) и снабжен черно-белыми фоторепродукциями.

Лапшина конструирует образ Рокотова как художника, наделенного глубокой рефлексией и тонкой душевной организацией, который внес в портрет поэтичность и лиризм[652]. Однако категории «поэтичность» и «лиризм» принадлежат не столько искусствоведческому, сколько просветительскому дискурсу – они отсылают к идеалу «гуманистического» искусства, которое

---

[650] Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. М., 2023. С. 56.
[651] Там же. С. 94.
[652] Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 75.

возвышается над сословными противоречиями. Именно через эти категории Лапшина решает идеологическую задачу: показать Рокотова не как художника, обслуживающего аристократию, а как выразителя представлений о человеческом благородстве.

Подход Лапшиной, однако, имел и определенные ограничения: в ряде случаев исторический контекст начинал доминировать над анализом творчества, а стилистические изменения в живописи Рокотова получали прямую корреляцию с политическими событиями, что отражало методологические установки советского искусствознания с его требованием «идейности». Исследователь объясняет изменения в живописи Рокотова внутриполитическими событиями, в частности, влиянием Крестьянской войны под руководством Пугачева на идеологию 1770–1780-х гг.[653].

Несмотря на это, монография Лапшиной остается фундаментом для всех последующих исследований творчества художника. Предложенные Лапшиной атрибуции и датировки сохранили свою научную ценность, а составленный ею список произведений стал отправной точкой для дальнейших изысканий. Книга о Рокотове заняла важное место в историографии русского искусства, открыв серию монографических исследований о портретистах XVIII в.

Дальнейшее исследование творческого наследия Рокотова получило развитие в 1980-х – 2000-х гг., в работах следующего поколения ученых. Как точно определила С.С. Степанова, своеобразие художественной системы мастера, его стилистические и образные решения «невозможно рассматривать в тех же параметрах, которые характерны для современников художника – А.П. Антропова, Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровиковского»[654]. Эта методологическая проблема – поиск адекватных подходов к изучению наследия Рокотова стала определяющей для современного искусствоведения.

---

[653] Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 55.

[654] Степанова С.С. «…проникая во внутренность души». О некоторых возможных источниках образности рокотовских портретов // Федор Степанович Рокотов: актуальные проблемы изучения творчества. М., 2017. С. 25.

Решению этой проблемы посвящены труды Ирины Григорьевны Романычевой, специально занимавшейся изучением творчества Рокотова[655]. Труды Романычевой отражают те изменения, которые произошли в отечественном искусствознании с конца 1980-х гг. Как отмечает А.В. Морозова, «с исчезновением идеологического контроля и цензуры значительно обогащается тематика публикаций, при сохранении старой научной методологической традиции появляются новые исследовательские методы и подходы»[656]. Русское искусство XVIII в. к этому времени считалось в целом изученным, поэтому в профессиональной среде сложилось понимание необходимости пересмотра устоявшихся оценок творчества ведущих мастеров и формулировки новых исследовательских вопросов[657].

В 2008 г. вышла монография Романычевой о Рокотове, ставшая итогом 25-летней исследовательской работы. В этом труде проявилось стремление автора к панорамному осмыслению творчества Рокотова в контексте основных тенденций русской художественной культуры XVIII в.

Структура монографии, следующая хронологии жизни и творчества, включает три главы: «Становление художника», «Академия художеств», «Московский период творчества». Развивая сложившуюся в искусствоведении традицию разделения биографии художника на петербургский и московский период, Романычева детализирует первый, выделяя в его рамках «доакадемический» и «академический» этапы.

Во введении представлен краткий историографический обзор, выделены основные вехи в изучении творчества Рокотова, а также сформулирована основа

---

[655] Романычева И. Раннее творчество мастера // Художник. 1986. № 1. С. 40–49. Ее же. Новое о Рокотове // Проблемы развития русского искусства XVIII – первой половины XIX века: тематический сборник научных трудов. Л., 1986. С. 25–38. Ее же. Предки Пушкина в портретах Рокотова // Искусство. 1988. №5. С. 63– 68. Ее же. К биографии Ф.С. Рокотова // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1989. М., 1990. С. 244–255. Ее же. Деятели русской культуры в портретах Ф.С. Рокотова // XVIII век как историко-культурный феномен (проблемы изучения). Сб. науч. ст. СПб., 2000. С. 41–51. Ее же. О двух портретах Рокотова // Проблемы развития зарубежного искусства. Материалы науч. конф. памяти М.В. Доброклонского. Сб. ст. / науч. ред. В.И. Раздольская. СПб., 2002. С. 21–24. Ее же. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. СПб., 2008. 351 с.

[656] Морозова А.В. Отечественная испанистика в контексте российских культурных парадигм: дис. … докт. Культурологии: 24.00.01. СПб., 2017. С. 156.

[657] Примером постановки актуальных проблем в связи с изучением русского искусства XVIII века может служить сборник статей под редакцией Г.Г. Поспелова (1994). См.: Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. Сб. ст. / под ред. Г.Г. Поспелова. М., 1994.

его живописного стиля. Романычева подчеркивает, что при всех иностранных влияниях мастер сохранял верность национальной традиции, создавая глубоко почвенное искусство. «Уплотненный» вариант рококо в творчестве Рокотова «возник от устойчивости средневековой православно-христианской основы, тяготеющей к вечной гармонии, с замедленным развитием, с пониманием, что человек – микрокосм во Вселенной»[658]. Эта мировоззренческая основа, сдерживая внешнюю динамику, оказалась, по убеждению Романычевой, созвучной просветительским идеалам[659].

В первой главе монографии, опираясь на выявленные архивные и литературные источники, автор выдвигает два предположения: о возможном обучении в частной художественной школе Ивана Аргунова и о его связи с Сухопутным шляхетским Кадетским корпусом. Романычева утверждает, что Рокотов вместе с И. Аргуновым заложил основы русского интимного портрета, отмечая: «Интерес зрелого Рокотова-портретиста к личности и к раскрытию духовной жизни портретируемого складывался эмоционально и в определенной нравственной оценке»[660].

Романычева пересмотрела версию Лапшиной, согласно которой некий кадетский прапорщик Рокотов был в числе «персон», «удостоенных» присутствовать 19 января 1762 г. на придворном обеде Петра III и мог быть представлен императору как автор его портрета[661]. Опираясь на архивные данные, Романычева установила, что «на ординации» дежурным офицером был кадетский прапорщик Дмитрий Рокотов, происходивший из псковских дворян[662].

Развивая версию о военной карьере художника, Романычева приводит несколько косвенных доказательств. Во-первых, семейство Репниных, благоволившее к Рокотову, имело непосредственное отношение к Кадетскому корпусу: владелец Рокотова П.И. Репнин был выпускником корпуса, его

---

[658] Романычева И.Г. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. СПб., 2008. С. 8.
[659] Там же.
[660] Там же. С. 242.
[661] Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 83.
[662] Романычева И.Г. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. С. 61.

директорами в разное время были – В. А. Репнин, его родной дядя и двоюродный брат Н.В. Репнин. Во-вторых, большинство изображенных Рокотовым являются выпускниками Корпуса (Романычева называет двенадцать имен, среди которых А.П. Сумароков, Н.А. Бекетов, Д.М. Голицын, А.М. Римский-Корсаков) или связанными с ним через третьих лиц (например, с поэтом В.И. Майковым Рокотов мог познакомиться через выпускника Ф.Г. Волкова). В-третьих, существенным аргументом стало руководство Корпусом в 1761–1763 гг. покровителя молодого художника И.И. Шувалова, занимавшего в этот период пост директора учебного заведения[663]. Одновременно, работая с черновиком «Имянного списка Сухопутного Шляхетского Кадетского корпуса <…> 1763 года», исследовательница обнаружила имя Федора Рокотова и дату его вступления в корпус 5 августа 1762 г. в чине сержанта, но с жалованием капрала, что позволило обосновать предположение о преподавательской деятельности в Кадетском корпусе, где рисование входило в программу обучения [664].

Во второй главе подробно рассмотрен период пребывания Рокотова в Академии художеств: от поступления в Академию в 1760 г. «по словесному приказанию» И.И. Шувалова до 1766 г. – времени переезда художника в Москву. Исследователь проводит детальный анализ каждого произведения, упомянутого в главе. По мнению Романычевой, индивидуальность Рокотова наиболее полно проявляется в детских портретах, где эмоциональная непосредственность доминирует над парадностью. В портрете Павла Петровича в детстве проявилось «умение выявить нравственную основу образа в многоплановости, подчинить ей предметно выраженные детали костюма и прически»[665], в портрете Алексея Григорьевича Бобринского – «уловить пленительность и поэтичность младенческой непосредственности» [666].

Третья глава – наиболее объемный раздел монографии (108 страниц), охватывает московский период творчества Рокотова, который охарактеризуется

[663] Романычева И.Г. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. С. 64.
[664] Там же. С. 67–71.
[665] Там же. С. 83.
[666] Там же. С. 89.

как время творческой зрелости художника[667]. Вслед за Лапшиной Романычева прослеживает эволюцию стиля Рокотова: от камерных погрудных портретов конца 1760-х – первой половины 1770-х гг., «в которых живописца интересует лишь человек и отсекается все вневременное, второстепенное»[668] через усиление ощущения «дистанции» между моделью и зрителем в 1780-е гг. к определенности и физиономической точности в 1790-е гг.

Методологический аппарат монографии Романычевой включает несколько взаимодополняющих подходов. Стилистический анализ позволяет исследовательнице выявить эволюцию художественного языка Рокотова – от портретов 1770-х гг. со светоносной живописной поверхностью к портретам 1780-х гг., где фигура, отодвинутая вглубь холста, создает эффект психологической дистанции. Особое внимание уделяется характерной «тающей» моделировке объемов, как в портрете Е.Н. Орловой (см. Приложение, ил. 42), которая рассматривается как важный атрибуционный признак[669]. Для выявления художественных особенностей каждого периода, проводится сравнительный анализ ранних и поздних работ. Примером может служить сравнение портрета А.С. Тулиновой конца 1770-х (см. Приложение, ил. 49) и с ранним изображением Е.Б. Юсуповой[670] (см. Приложение, ил. 3).

Историко-биографический метод позволяет связать творческую эволюцию Рокотова с внешними обстоятельствами: переездом в Москву, кругом общения, соседством с заказчиками. Автор последовательно связывает анализ портретов с судьбами изображенных людей, как в портрете М.А. Воронцовой в черном платье (см. Приложение, ил. 24) в знак траура по отцу – Артемию Волынскому[671] или в случае с княгиней Е.Н. Орловой, где «скрываемая грусть» в глазах интерпретируется через призму биографии модели[672].

---

[667] Романычева И.Г. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. С. 134.
[668] Там же. С. 136.
[669] Там же. С. 198.
[670] Там же. С. 193.
[671] Там же. С. 143.
[672] Там же. С. 198.

Романычева рассматривает творчество Рокотова в широком историко-культурном контексте, подчеркивая связь с московской дворянской культурой. Автор выявляет органичное сочетание в его живописи просветительских идеалов – благородства и естественности – и особой духовной атмосферы Москвы. Романычева выдвигает и обосновывает важный тезис о связи Рокотова с более древней национальной традицией и обучении художника в московских иконописных мастерских. Это позволяет увидеть в мастере не просто «западника», а художника с глубоко русским духовным складом. Кроме того, сравнение с современниками позволяет подчеркнуть его уникальность в гармоничном соединении этического и эстетического начал.

Обращаясь к произведениям раннего, петербургского периода Романычева выделяет их признаки: поворот фигуры в три четверти, позы статичны, погрудный срез. Также указаны такие черты, как обобщенный силуэт и внимательно написанное лицо. К характерным работам этого периода отнесен портрет Никиты Акинфиевича Демидова (см. Приложение, ил. 28).

Романычева не ограничивается стилистическим анализом: она реконструирует биографию заказчика, чтобы объяснить своеобразие портрета. Н.А. Демидов охарактеризован как незаурядная личность: указано, что он долго жил в Париже, сблизился с Дидро, Фальконе, состоял в переписке с Вольтером, делал пожертвования на строительство Московского университета, имел родственные связи с А.Ф. Кокориновым[673]. К описанию характера Демидова добавлено, что он был жесток в обращении с крепостными. На портрете Романычева обращает внимание на спокойную позу и серьезное выражение лица: «Взгляд обращен к зрителю, но в то же время и мимо, что подчеркивает внутреннюю сосредоточенность»[674].

Однако связь между биографией заказчика и его изображением принимается как данность, а не доказывается. В тексте не указано, какие черты

[673] Романычева И.Г. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. С. 114.
[674] Там же.

портрета воплощают просвещенность Демидова и как они соотносятся с его жестокостью.

Монография содержит элементы научной полемики. Автор не соглашается с утверждением А. В. Лебедева о периоде 1779–1786 гг. как о вершине творчества, аргументируя свою точку зрения ссылкой на работы предыдущего десятилетия[675]. Также Романычева высказывает мысль о недостаточно точном употреблении термина «интимный портрет» в статье Г.Г. Поспелова, так как в русском искусстве XVIII в. данный тип портрета в чистом виде не существовал[676].

Романычева включает материал, остававшийся вне поля зрения предшественников[677]. Примером может служить статья П.П. Свиньина о поэте Иване Сибирякове, опубликованная в журнале «Отечественные записки Павла Свиньина» (1819)[678]. Свиньин, обращаясь к хозяину Сибирякова, ставит в пример представителей высшего сословия, которые «идя по следам владельцев Рокотова, Калашникова и других, <…> отклонив себялюбие, дали им (крепостным художникам – примеч. М.С.) свободу и тем самым открыли им большие способы для усовершенствования своих дарований»[679]. В монографии Романычевой эта статья играет роль косвенного свидетельства о происхождении Рокотова.

Систематизация наследия мастера представлена в аннотированном списке произведений. Он был составлен на основе работы Романычевой с музейными каталогами, научными трудами и данными технико-технологических исследований, а также дополнен с учетом относительно недавно выявленных полотен из частных собраний. Общий список из 227 произведений[680], включает 152 подлинных произведения мастера (только семь из них имеют авторскую подпись). Весь художественный материал, так или иначе связанный с именем

---

675 Романычева И.Г. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. С. 234.
676 Там же. С. 16.
677 В примечании к статье «Новое о Ф.С. Рокотове» (1986) Романычева указывает, что на эту публикацию Павла Петровича Свиньина ее внимание обратил научный сотрудник Русского музея Б.А. Косолапов.
678 Свиньин П. Сибиряков, природный Стихотворец // Отечественные записки Павла Свиньина. СПб., 1819. С. 95–104.
679 Цит. по: Романычева И.Г. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. С. 12.
680 Там же. С. 273–335.

мастера, сгруппирован в шести разделах, внутри которых соблюдается хронологический порядок:

- оригинальные произведения Ф.С. Рокотова;
- произведения, приписываемые Ф.С. Рокотову;
- произведения, ранее считавшиеся работами портретиста;
- копии неизвестных художников с произведений Ф.С. Рокотова;
- произведения учеников – И. Локтева и А. Зяблова;
- произведения неизвестных художников круга Ф. С. Рокотова.

Выявленные И.Г. Романычевой архивные и литературные данные дополнили представления о творчестве мастера. Список отражает ответственный и добросовестный подход автора к систематизации наследия художника. И вместе с тем, предложенная типология нуждается в уточнении после выхода в 2023 г. первого полного каталога произведений Ф.С. Рокотова с обновленными атрибуциями[681].

Включение в монографию статьи С.В. Римской-Корсаковой (1998), содержащей результаты исследования 20 рокотовских произведений из собрания Русского музея, а также таблиц с данными сравнительного анализа двух детских портретов П.А. Воронцовой кисти Рокотова и Левицкого, усиливает научную значимость труда и открывает перспективы для дальнейшей атрибуционной работы.

Таким образом, авторы монографий о Рокотове – Н.П. Лапшина и И.Г. Романычева последовательно развивали научные представления о творчестве художника. Благодаря их кропотливой атрибуционной работе в научный оборот был введен ряд неизвестных произведений, уточнены датировки и определены личности изображенных моделей. При этом Н.П. Лапшина углубила стилистический анализ, а И.Г. Романычева расширила контекстуальное понимание творчества художника.

---

[681] См.: Таблица атрибуционных исправлений // Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. М., 2023. С. 298–303.

3.3. Технико-технологическая экспертиза в атрибуции произведений Ф.С. Рокотова

Применение естественно-научных методов в изучении наследия Рокотова во второй половине XX в. характеризуется как накоплением объективных данных, так и поворотом в постановке исследовательских задач. Если на начальном этапе главным было выявление объективных признаков авторства, то позднее акцент сместился на систематизацию технических приемов Рокотова, а затем – на дифференциацию работ мастера и его круга.

В каталоге выставки 1923 г. И.Э. Грабарь характеризовал рокотовский мазок как «нервный, до последней степени свободный, идущий во всех направлениях, изящный, капризно изломанный»[682]. Наблюдения об этих «паспортных приметах» произведений Рокотова базировались на невербализованном, но значительном опыте визуального сравнительного анализа. Внешним фактором, сделавшим этот подход уязвимым, стали масштабные перемещения произведений в музейные фонды в 1920-е гг., когда зрительная память, интуиция знатоков перестала быть достаточным и единственным инструментом для идентификации произведений, утративших провенанс.

Ответом на этот запрос стали исследования А.А. Рыбникова[683], который в 1920-е гг. возглавил реставрационный отдел с физико-химической лабораторией в ГТГ[684]. В связи с неблагоприятными условиями хранения художественных произведений в галерее возникла острая необходимость в обеспечении их сохранности. Рыбников в ходе предреставрационных исследований и собственно реставрации разрабатывает авторскую методику распознавания особенностей

---

[682] Федор Степанович Рокотов: кат. выст. портретов / сост. и вступ. ст. И.Э. Грабаря. М.; Пг., 1923. С.9.

[683] Рыбников Алексей Александрович (1887–1949) – художник, реставратор, научный руководитель реставрационной мастерской при Государственной Третьяковской галерее (с 1919), автор научных трудов о технике, технологии и реставрации живописи.

[684] Аксенова Г.В. Судьбы русского изобразительного искусства в годы революции и Гражданской войны (особенности творчества А.А. Рыбникова) // Вестн. РУДН. История России. 2017. № 2. С. 233.

техники выполнения картины. Эта работа началась с фиксации состояния и создания научного паспорта музейных предметов, что было сделано впервые для определения сохранности и последующей идентификации произведений.

В это же время Рыбников разработал и применил метод «фактурной фотосъемки». Суть этого метода заключалась в изучении живописной манеры «по поверхностному строению картин, освещенных сильным косым светом и сфотографированных при небольшом (2- или 4-кратном) увеличении»[685]. Рыбников видел в фотофиксации большие возможности для изучения живописной техники. В письме к заведующему отделом Русского музея П.И. Нерадовскому он подчеркивал, что фактурная фотосъемка позволяет выявить типичные черты в фактуростроении, раскрыть технические особенности мастерства[686], тем самым объективизируя процесс атрибуции.

В фундаментальном труде «Фактура классической картины» (1927) Рыбников представил результаты исследований произведений русских художников XVIII – первой четверти XIX в. из собрания ГТГ, в том числе и полотен Рокотова. Под классической картиной Рыбников понимает произведение живописи, которое «базируется в своей технической сделанности на прочных традициях ремесла, на знании его технического материала, на мастерской обработке и использовании его»[687]. При этом фактура – это один из постоянных признаков картины. Понятие фактуры подразумевает отчетливо воспринимаемое на живописной поверхности нанесение мазка в завершающем слое, т.е. строение верхнего красочного слоя, под которым в классической живописи скрываются невидимые слои – подмалевок, имприматура и грунт. Работа кистью в подмалевке может существенно отличаться от приемов наложения краски в верхнем слое. Анализ фактуры красочного слоя подводит к пониманию индивидуальной манеры художника.

---

[685] Римская-Корсакова С.В. Исследование техники живописи Д.Г. Левицкого // Дмитрий Григорьевич Левицкий. (1735–1822). Каталог. Л., 1987. С. 16.

[686] Аксенова Г.В. Судьбы русского изобразительного искусства в годы революции и Гражданской войны (особенности творчества А. А. Рыбникова). С. 235.

[687] Рыбников А.А. Фактура классической картины. М., 1927. С. 1.

В тексте Рыбников ведет заочную полемику с одгим из представителей европейской знаточеской школы Б. Бернсоном[688]. Последний утверждал, что изучение техники «редко приводит к каким-нибудь результатам, и, в лучшем случае, он может дать указание на школу или ближайшую художественную среду»[689]. Рыбникову на практике удалось доказать обратное: анализ фактуры – не вспомогательный, а главный инструмент атрибуции[690]. Полемика с Бернсоном была для Рыбникова не просто научным спором, а борьбой за легитимность нового инструмента в ситуации, когда знаточеские методы перестали работать. Бернсон отводил технике второстепенную роль, настаивая на приоритете «визуальной интуиции». Рыбников же, напротив, доказывал, что именно техника дает доступ к объективным, верифицируемым признакам. Эта оппозиция определила всю его исследовательскую стратегию: метод должен был не дополнять, а замещать интуитивное знание.

Подтверждением этому служит его новаторское исследование лаков на произведениях Рокотова. Рыбников экспериментально продемонстрировал, как старый лак, играя роль «светофильтра», кардинально искажает колористический строй картины. Его вывод о том, что «лаки рокотовские поглощают полностью всю холодную гамму цветов»[691], доказывал: визуально воспринимаемый «тон» не может считаться объективным критерием для атрибуции. Таким образом, открытие Рыбникова стало решающим аргументом в пользу необходимости изучения материальной основы произведения, положив начало технологическому методу в отечественном искусствознании.

В своем труде Рыбников анализирует технические приемы Рокотова. Примером может служить изучение рокотовского портрета Ивана Илларионовича Воронцова[692] (конец 1760-х) (см. Приложение, ил. 25). Исследователь, отмечая

---

[688] Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней. М., 1994. С. 181–185.
[689] Цит. по: Рыбников А. Фактура классической картины. М., 1927. С. 1.
[690] О важности изучения фактуры для установления подлинности произведения также писал Б.Р. Виппер. См.: Виппер Б. Р. К проблеме атрибуции // Статьи об искусстве. М., 1970. С. 554.
[691] Рыбников А. Фактура классической картины. М., 1927. С. 3.
[692] Портрет Ивана Илларионовича Воронцова до 1930 г. находился в Третьяковской галерее, затем был передан в Русский музей, где хранится в настоящее время.

виртуозность манеры, раскрывает ее конкретные компоненты: работа «в манере a la prima, в один или два сеанса, по сухой тонированной подготовке. Чрезвычайно характерное движение кисти Рокотова на границе света и тени носа. Не отрываясь от холста, кисть делает один зигзагообразный мазок по длине всего носа»[693]. Этот элемент Рыбников выделяет как уникальный «паспортный» признак почерка Рокотова, отмечая отсутствие «неуверенности строения, искания, повторности прописок» [694]. Этот эмпирический вывод получает теоретическое обобщение: индивидуальной особенностью фактуры Рокотова объявляется ее «исключительная динамичность», создающая «впечатление движения, – мерцания его светов и полусветов»[695].

Таким образом, Рыбников не только подтвердил наблюдения И.Э. Грабаря о «нервном» и «свободном» мазке, но и придал им вещественное, документально зафиксированное подтверждение, указав на «типично-рокотовскую зигзагообразную нервную выработку фактуры»[696] как на материальное свидетельство «авторской руки».

При разборе портрета Екатерины Николаевны Орловой (1779, ГТГ) (см. Приложение, ил. 42) Рыбников отметил, что фактура «строится в некоторых местах по уже просохшей подготовке»[697]. При этом в тексте не дается пояснения, что понимается под термином «просохшая подготовка» – тонированный грунт, имприматура или предварительный набросок силуэта фигуры с легкой проработкой пластической формы, то есть с прокладкой теней.

Употребление Рыбниковым выражения, которое, по-видимому, сложилось в среде живописцев-практиков, свидетельствует о том, что четкое представление о послойной структуре живописного произведения только формировалось. Несмотря на терминологическую неопределенность, его наблюдение имеет принципиальное значение: даже при работе по просохшему слою, «световой

[693] Рыбников А.А. Фактура классической картины. М., 1927. С. 8–9.
[694] Там же.
[695] Там же.
[696] Там же. С. 22.
[697] Там же. С. 9.

рокотовский канон» и «цельность формы фактуры» сохраняются. Тем самым Рыбников эмпирически доказывает устойчивость индивидуального стиля мастера, проявляющуюся вопреки вариациям технологических приемов.

Применение метода Рыбникова приблизило к разграничению подлинных работ мастера и произведений, относящихся к так называемому «типу Рокотова»[698]. В искусствоведении той поры под «типом» понимался комплекс устойчивых стилистических и иконографических черт, который мог тиражироваться как самим художником, так и его современниками-подражателями. В качестве примера Рыбников обращается к портрету Е.Н. Орловой, которое в каталоге выставки Д.Г. Левицкого 1922 года в ГТГ было отнесено к «типу Рокотова»[699]. На основе изучения фактуры убедительно доказывает подлинность рокотовского портрета Е.Н. Орловой: «Именно техника, как начало, закрепившее в себе авторские особенности метода построения живописной поверхности, техника, как постоянный и неотъемлемый элемент, строящий фактуру картины, дает средства в темных, безликих тупиках «типов», «школ», «художественных сред» распознать живые мастерские образы»[700].

В следующей своей работе «Техника масляной живописи» (1937) Рыбников углубляет анализ. Сравнивая манеру Рокотова и Левицкого, исследователь выявляет их различие на уровне подмалевка: «если Левицкий многодумно и крепко прорабатывает и строит красочный слой еще в подмалевке, то Рокотов легко и беззаботно, как бы без системы, молниеносной разнообразной кистью набрасывает краску в манере «a la prima»»[701]. Более того, Рыбников впервые увязывает технические особенности творчества Рокотова с проблемой плохой сохранности его произведений. Он указывает на такие причины, как использование тонких холстов, избыток масла в красках и невнимание к техническому качеству лаков, что приводит к большому количеству «осыпей (по

[698] Понятие «тип Рокотова» было введено в научный оборот Н.Н. Врангелем (1910), который, опираясь на свидетельство Я. Штелина о загруженности мастерской Рокотова, предположил наличие у мастера учеников, помогавших в прописке фона и одежды.
[699] См.: Лебедев А.В. Ф.С. Рокотов. Этюды для монографии. М., 1941. С. 48.
[700] Рыбников А.А. Фактура классической картины. М., 1927. С. 22.
[701] Рыбников А.А. Техника масляной живописи. М.-Л., 1937. С. 174.

сседанию), вызывает большие реставраторские записи, иногда сплошь погребающие под собой авторскую кисть»[702]. Этот вывод важен тем, что он впервые связал технологические особенности творчества с проблемами реставрации. При всей новационности выводы Рыбникова, имели и объективные ограничения. Объем исследованного материала был недостаточен для исчерпывающих обобщений, а сам метод фактурного анализа эффективен лишь в сочетании с другими видами исследования.

Тем не менее, исследования Рыбникова стали поворотным пунктом в «рокотоведении». Он не только разработал и внедрил инструментальный метод анализа живописной поверхности, но и концептуально обосновал его значимость для атрибуции. Хотя его фактурная фотосъемка уступила место более точным естественно-научным методам (рентгенографии, инфракрасной рефлектографии), именно Рыбников заложил фундаментальный принцип: материальная структура произведения есть неотъемлемая часть авторского стиля и надежный источник для его научной идентификации.

Параллельно с работой А. А. Рыбникова в Третьяковской галерее велись исследования в открытых в 1922 г. Центральных реставрационных мастерских, преобразованных в ЦГРМ[703]. Уже в 1925 г. здесь была создана лаборатория физико-технологических исследований под руководством профессора С. А. Торопова[704]. В 1927 г. в этой лаборатории «впервые в отечественной практике, были проведены опыты по использованию рентгеновских лучей для выявления позднейших записей на картине XVI в.»[705]. После расформирования по идеологическим причинам ЦГРМ в 1934 г. часть сотрудников перешла в центральные музеи – ГИМ, ГТГ, Музеи Московского Кремля[706].

После Великой Отечественной войны ситуация меняется. Возвращение в музеи эвакуированных ценностей, необходимость восстановления и реставрации

---

[702] Рыбников А.А. Техника масляной живописи. М.-Л., 1937. С. 176.
[703] Садарова А.А., Семечкин П.А., Темерина О.С. Сто лет Реставрационному центру имени И.Э. Грабаря // Искусство Евразии. 2018. №4 (11). С. 113.
[704] Там же. С. 114.
[705] Там же.
[706] Там же. 124.

произведений, поврежденных в годы войны, задачи атрибуции потребовали объективных методов. Эти обстоятельства привели к институционализации технологической экспертизы. В 1944 г. была открыта Государственная центральная художественно-реставрационная мастерская[707] (ГЦХРМ, ныне ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря), где в 1956 г. были проведены первые технологические экспертизы[708]. В 1957 г. была создана Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных ценностей (ВЦНИЛКР, ныне ГОСНИИР)[709]. С этого времени проведение исследований с применением естественно-научных методов становится обязательным этапом перед началом реставрации, а технологическая экспертиза – самостоятельным направлением в работе музеев и реставрационных центров.

В этом контексте работа А.Н. Лужецкой[710] «Техника масляной живописи русских мастеров с XVIII по начало XX века» (1965) занимает переходное положение. Хотя книга вышла уже в период функционирования специализированных лабораторий, метод ее автора остается традиционным: сведения получены на основе многолетнего визуального обследования полотен из ГТГ и ГРМ без применения инструментального анализа. Объектом изучения становится материальная основа картины (холст, грунт, пигменты), а логику и содержание текста определяет стремление к систематизации технических приемов старых мастеров. Отсутствие лабораторных данных не случайно – Лужецкая как музейный сотрудник опирается на доступный ей эмпирический инструмент (насмотренность).

---

[707] Садарова А.А., Семечкин П.А., Темерина О.С. Сто лет Реставрационному центру имени И.Э. Грабаря // Искусство Евразии. 2018. №4 (11). 126.

[708] Киселева А. Р. Об отделе научной экспертизы Реставрационного центра имени Грабаря // Искусство Евразии. 2018. №4(11). С. 164-170.

[709] 50 лет ГосНИИР. Очерк истории // 50 лет Государственному научно-исследовательскому институту реставрации: науч.-информ. сб. М., 2007. С. 5.

[710] Лужецкая Алла Николаевна (1899–1985) – технолог, реставратор, переводчик, искусствовед, кандидат искусствоведения, научный сотрудник ГИМ (1923–1926), ГТГ (1926–1940, 1953–1954), Государственного музея керамики «Кусково» (1947–1955), с 1947 г. преподавала в МГУ. См.: Максимова Т.В., Садыкова Е.Ю. Памяти известного технолога XX в. Аллы Николаевны Лужецкой // Экспертиза объектов культурного наследия. Вып. 1. Темперная и масляная живопись. М., 2009. С. 378–379.

В разделе, посвященном технике Рокотова рассмотрены отдельные произведения, созданные художником с конца 1750-х по 1790-е гг. В начале рассматривается в целом фактура рокотовских полотен: мазки, грунты (цвет и состав), холсты (среднезернистые прямого полотняного переплетения). Вслед за Грабарем, Лужецкая упоминает обводку охрой по краям прямоугольных холстов, но добавляет, что она встречается на произведениях учеников. Однако этот тезис не получает подкрепления в виде конкретных примеров. Лужецкая не ставит целью дифференциацию подлинников и копий, а сосредоточивается на общих признаках мастерской.

Лужецкая акцентирует: «Легкость и свобода мазка придают произведениям Рокотова особую живописность»[711]. Внимательное изучение манеры художника позволяет выделить несколько вариаций мазков: «длинные рокотовские мазки, фиксирующие вибрацию света»[712], «дугообразные параллельные мазки очерчивают разрез глаз, обычно удлиняя его»[713], «нервный и свободный живописный мазок передает глубину и округлость формы»[714], длинный зигзагообразный мазок. Отмечается различное наложение краски: более плотные красочные слои в свету и легкие и прозрачные слои в тенях. Эти наблюдения, хотя и остаются на уровне феноменологического описания, фиксируют устойчивые формальные признаки, которые впоследствии могут служить атрибуционными маркерами.

Лужецкая акценирует живописное мастерство художника: «применяя какой-нибудь подчас простой прием, Рокотов умеет использовать его по-своему»[715]. Например, «цвет грунта во многих случаях просвечивает сквозь тонкие лессировки и определяет в качестве основного или дополнительного тона общую тональность картины»[716]. Так, в портрете В. А. Майкова (между 1775 и 1778, см. Приложение, ил. 39) темно-коричневый грунт подчеркивает общую теплую

[711] Лужецкая А.Н. Техника масляной живописи русских мастеров. М., 1965. С. 43.
[712] Там же. С. 42.
[713] Там же.
[714] Там же. С. 43.
[715] Там же. С. 46.
[716] Там же. С. 42.

тональность картины, а в портрете А. М. Обрескова (1777, см. Приложение, ил. 40) контрастирует с холодными оттенками голубовато-зеленого кафтана[717]. На основе визуального анализа Лужецкая предположила, что «Рокотов варьирует цвет грунта в зависимости от красочной композиции своих картин, предпочитая умбру и темную охру для женских и юношеских портретов и натуральную и жженую сиену для мужских»[718], т.е. отмечает, что цвет грунта влияет на общую колористическую тональность произведения.

Лужецкая вслед за Рыбниковым выделяет проблему сохранности рокотовских произведений: «с технологической стороны его методы не безупречны: не всегда хорошо подготовленный грунт и недостаточно плотный холст ведут в преждевременному обветшанию»[719]. Также исследователь отмечает, что избыток масла в красочном слое рокотовских портретов вызывает сседание красок[720]. В отличие от Рыбникова Лужецкая не предложила новых инструментальных критериев, но систематизировала визуально наблюдаемые признаки (типы мазков, цвет грунта, плотность красочных слоев), что позволило использовать их как вспомогательные при атрибуции.

С 1960-х гг. в изучении произведений Рокотова активнее применяется сочетание искусствоведческого анализа с естественно-научными методами, такими как, физико-оптический и химический методы, изучение фактуры и приемов построения формы с помощью микроскопа, рентгенография, люминесцентного анализа, макро- и микрофотосъемки, химического анализа проб красочных материалов и связующего[721]. Совершенствование методов технологической экспертизы приводило к выявлению новых данных о творческой деятельности художника.

Одним из первых примеров подобных исследований является статья И.М. Сахаровой «Н.Е. Струйский и его связи с Ф.С. Рокотовым», включенная в

[717] Лужецкая А.Н. Техника масляной живописи русских мастеров. М., 1965. С. 42.
[718] Там же. С. 44.
[719] Там же. С. 42.
[720] Там же. С. 46.
[721] Гренберг Ю.И. Технология станковой живописи. История и исследования. М., 1982. 319 с.

сборник статей Третьяковской галереи (1962). Публикация посвящена важному вопросу выявления круга общения художника. Внимание исследователя привлек «Портрет неизвестного в треуголке» (1770-е, ГТГ) (см. Приложение, ил. 32), хранившийся ранее в собрании Струйских в усадьбе Рузаевка. Применение рентгенограммы позволило выявить особенности работы художника над портретом. Было установлено, что неизвестный в треуголке написан поверх портрета молодой женщины. Обнаруженные изменения стали основанием для появления различных версий относительно запечатленной модели. И.М. Сахарова считала, что на портрете изображена первая жена Струйского – Олимпиада Сергеевна Балбекова в маскарадном костюме. В надписи на обороте полотна инициал «Б.» Сахарова расшифровала как первую букву фамилии Балбекова. Вероятно, портрет не был закончен из-за преждевременной смерти Балбековой, и Рокотов переписал портрет, создав костюмированный вариант, чтобы новое изображение не напоминало о трагическом событии[722].

Е.Н. Чижикова сделала предположение, что моделью портрета мог быть А.Г. Бобринский – сын Екатерины II и Г.Г. Орлова. Версия основана на сходстве изображенного с известными портретами Бобринского, а также на его любви к балам и маскарадам. Надпись на обороте Е.Н. Чижикова расшифровывает как: «Портрет сына Е<катерины> Б <обринского>».[723]. Авторы современного каталога произведений Рокотова отметили, что «портрет в таком случае – учитывая возраст изображенного, – должен датироваться 1782-м, что противоречит стилистическим особенностям произведения 1760-х»[724].

В 1970–1980-х гг. исследования с применением естественно-научных методов были продолжены. В.А. Иванов (ВЦНИЛКР) и Л.И. Башмакова (ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря) в совместной статье (1979) опубликовали результаты рентгенографического исследования 16 рокотовских полотен 1750–1790-х гг. из

[722] Сахарова И.М. Н.Е. Струйский и его связи с Ф.С. Рокотовым // Очерки по русскому и советскому искусству: сб. ст. Л., 1962. С. 8.
[723] Чижикова Е. Н. О портрете Ф.С. Рокотова «Неизвестный в треуголке» // Очерки по русскому и советскому искусству: сб. ст. М., 1965. С. 210–217.
[724] Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. М., 2023. С. 93.

столичных и региональных музеев. На основе проведенного анализа эксперты сделали вывод, что техника живописи портретиста «эволюционировала без резких отклонений от принятой им системы. По мере этой эволюции растет свобода и виртуозность моделировки формы»[725].

Существенный вклад в изучение живописной техники Рокотова внесли исследования, результаты которых были опубликованы в сборнике научных трудов ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря «Русская живопись XVIII века. Исследования и реставрация» (1986). В сборник вошли материалы, связанные с атрибуцией и технико-технологическим изучением произведений мастера.

Статья И.М. Тихомировой освещает историю реставрации трех портретов, поступивших в ВХНРЦ из Государственного музея И.С. Тургенева (Орел) как работы неизвестного художника. В ходе исследования[726] одного из них была установлена личность портретируемого – П.П. Озерова (по предположению И.Г. Романычевой отца Александры Петровны Струйской)[727]. Кроме того, в результате атрибуции, проведенной отделом исследований ВХНРЦ, авторство Ф.С. Рокотова было подтверждено во всех трех полотнах[728].

Более детально атрибуция этих портретов рассмотрена в статье И.Е. Ломизе «Изучение техники живописи при экспертизе и атрибуции (на примере произведений Ф. Рокотова и П. Ротари)». Цель автора – показать взаимосвязь экспертизы произведений живописи с изучением техники их исполнения[729]. В первой части статьи рассматриваются те же три произведения, поступившие в отдел реставрации масляной живописи ВХНРЦ из Государственного музея И.С. Тургенева как работы неизвестного художника. На обороте двух портретов

---

[725] Иванов В. А., Башмакова Л. И. Рентгенографическое исследование портретов Ф.С. Рокотова // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация. М., 1979. С. 60.

[726] «В процессе реставрации после удаления старых дублировочных холстов на портрете была раскрыта надпись, позволившая установить имя портретируемого – П.П. Озеров» См.: Тихомирова И.М. Русская живопись XVIII века. Характерные повреждения. Реставрация // Русская живопись XVIII века. Исследования и реставрация. Сб. науч. тр. М., 1986. С. 9.

[727] Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований: кат. произв. М., 2023. С. 98.

[728] Тихомирова И.М. Русская живопись XVIII века. Характерные повреждения. Реставрация // Русская живопись XVIII века. Исследования и реставрация. Сб. науч. тр. М., 1986. С. 10.

[729] Ломизе И.Е. Изучение техники живописи при экспертизе и атрибуции (на примере произведений Ф. Рокотова и П. Ротари) // Русская живопись XVIII века. Исследования и реставрации. Сб. науч. тр. М., 1986. С. 49.

сохранились надписи с именами изображенных – Я.В. Худяков и С.П. Озеров; имя модели на третьем портрете было обнаружено при передублировании основы – П.П. Озеров, там же был указан год создания – 1774. Далее предстояло установить имя автора.

В статье отражена специфика подхода Ломизе: первый шаг – визуальное впечатление, узнавание почерка. Она пишет: «Уже первый взгляд на портреты Худякова и Озерова вызывает в памяти работы художника Ф.С. Рокотова. Сразу приковывают внимание глаза с опущенным и как бы недописанным наружным углом, с удлиненным верхним веком, опушенным ресницами. «Мохнатые» мерцающие глаза, затаенная полуулыбка в углах губ, мягкие чуть размытые формы лица, открытый свободно бегущий мазок создают рокотовский тип модели и живописи»[730].

Второй шаг – анализ фактуры, который помог выявить «характерный рокотовский мазок, как бы творящий лепящий форму»[731] и подтвердить первое впечатление. Ломизе фиксирует свои наблюдения: «эти прихотливые, почти бездумные, движения кисти выдают руку мастера, удивительно тонко воспринимающего форму и не только изображающего свет, но и как бы насыщающего им саму красочную плотью. Вибрирующая светоносная живописная поверхность, созданная виртуозной кистью, – отличительная особенность почерка Рокотова, который ни повторить, ни подделать невозможно»[732].

Третий шаг – технико-технологическая верификация. Исследования с применением естественно-научных методов (химический анализ грунтов) позволили эксперту уточнить сведения о грунтах, применявшихся художником: двухслойные: нижний слой – светло-красный на клеевом связующем, верхний – серый, клеемасляный[733]. Рентгенографирование всех трех произведений

[730] Ломизе И.Е. Изучение техники живописи при экспертизе и атрибуции (на примере произведений Ф. Рокотова и П. Ротари) // Русская живопись XVIII века. Исследования и реставрации. Сб. науч. тр. М., 1986. С. 50.
[731] Там же. С. 51.
[732] Там же.
[733] Там же. С. 52.

обнаружило неравномерность нанесения грунтов, а также небольшую рентгеновскую плотность (2 усл. ед.)[734]. При этом Ломизе специально оговаривает: эти данные могут учитываться при атрибуции, но лишь как косвенный показатель, поскольку являются не авторским, а временным признаком. Иными словами, технология не заменяет глаз, а дополняет и подкрепляет его.

Четвертый шаг – синтез данных. На основе наблюдаемых стилистических признаков, особенностей живописного почерка («характерный рокотовский мазок, как бы творящий, лепящий форму», «мазок-зигзаг», «мазок по дуге»), а также косвенных доказательств – специфических повреждений живописи (осыпи, масляное сседание)[735] Ломизе атрибутировала все три портрета как работы кисти Рокотова. Таким образом, метод Ломизе – это не экспертиза в узком смысле (лабораторное заключение) и не знаточество в чистом виде, а их последовательное сопряжение.

В статье также сказано, что неудовлетворительная сохранность многих рокотовских полотен (как и в случае с исследуемыми портретами) – следствие особенностей авторской технологии живописи: «с 1760-х годов Рокотов стал нарушать традиционные приемы письма»[736]. Однако какие именно приемы нарушены художником – в статье не уточняется[737].

Еще одним важным материалом сборника стала статья Г.Н. Гороховой и М.Г. Кононович, посвященная исследованию грунтов более 160 живописных произведений русских художников XVIII в. (полученные данные

[734] Ломизе И.Е. Изучение техники живописи при экспертизе и атрибуции (на примере произведений Ф. Рокотова и П. Ротари) // Русская живопись XVIII века. Исследования и реставрации. Сб. науч. тр. М., 1986. С. 52.
[735] Там же. С. 51.
[736] Там же. С. 53.
[737] Вопрос об особенностях авторской технологии станет предметом следующих исследований. В статье Н.Г. Пресновой дается пояснение: «на рубеже 1760-х – 1770-х гг. Рокотов начинает экспериментировать, соединяя пигмент со связующим, иногда позволяя себе взять избыточное количество масла, что впоследствии привело к появлению масляного сседания. Примерами подобных повреждений являются портреты: графа И.И. Воронцова (первая половина 1770-х), А.П. Струйской (1772), «Неизвестной в розовом» (1770-е, все – ГТГ). Продолженные художником эксперименты с количеством и, по-видимому, качественным составом связующего вызвали появление значительных утрат красочного слоя в портретах 1780-х гг. В последнем десятилетии XVIII в. Рокотов снова обратился к усвоенным в молодости строгим правилам письма. Портреты его кисти 1790-х гг. поражают безупречной сохранностью. См.: Преснова Н.Г. Федор Рокотов. «Всегда преданный и всегда несчастный» / Н.Г. Преснова // Наше наследие. 2016. № 117. С. 22–39. Электрон. копия печ. изд. URL: https://www.nn.media/magazine/117/187/ (дата обращения: 02.11.2024).

микроскопического исследования и химического анализа представлены в таблице). Особый интерес представляют данные о пяти портретах кисти Рокотова, согласно которым художник писал на двухслойных грунтах (верхний – серый, нижний – желто-розовый)[738]. Это позволило исследователям по-новому взглянуть на живописный метод Рокотова и дало дополнительный критерий для атрибуции. Не случайно эту статью до сих пор цитируют в научной литературе по технике станковой живописи.

Именно такие работы наглядно показали, что технологическая экспертиза способна не просто подтверждать атрибуции, но и менять сам угол зрения. Изменения происходят не столько в инструментарии, сколько в исследовательской оптике: метод перестает быть средством подтверждения и становится инструментом обнаружения неочевидного – того, что не видно невооруженным глазом, чтобы пересмотреть устоявшиеся представления. В 1995 г. в сборнике материалов I конференции «Экспертиза произведений изобразительного искусства» были опубликованы результаты технологической экспертизы двух портретов кисти Рокотова – Екатерины II (см. Приложение, ил. 54) и Варвары Алексеевны Нарышкиной (см. Приложение, ил. 58). Физико-оптические и химические исследования, проведенные группой специалистов ГИМ под руководством Е.Ю. Ивановой[739], помогли выявить особенности живописной техники Рокотова, выделенные «как решающие в системе доказательств подлинности живописи»[740]. К важным отличительным признакам рокотовской техники было отнесено малое количество свинцовых белил в красочных слоях[741].

---

[738] Горохова Г.Н., Кононович М.Г. Исследования грунтов живописных произведений русских художников XVIII века / Г.Н. Горохова, М.Г. Кононович // Русская живопись XVIII века. Исследования и реставрация. Сб. науч. тр. М., 1986. С. 118–121.

[739] Иванова Екатерина Юрьевна (р. 1932) – кандидат искусствоведения, художник-реставратор высшей квалификации, эксперт по культурным ценностям, заведующая кафедрой реставрации станковой масляной живописи факультета реставрации живописи Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.

[740] Иванова Е.Ю. Техника живописи Ф.С. Рокотова по данным технологической экспертизы «Портрета Екатерины II» и «Портрета В.А. Нарышкиной» из собрания ГИМ // Экспертиза произведений изобразительного искусства: материалы I науч. конф. (31 мая – 2 июня 1995 г., Москва) / под ред. Л.В. Банниковой, Л.И. Гладковой. М., 1996. С. 80.

[741] Там же. С. 82.

В числе результатов принципиально важным стал пересмотр выдвинутого ранее Лужецкой предположения о просвечивающем тонированном грунте сквозь лессировки. Для начала эксперты определили, что Рокотов применял двухслойный грунт: «нижние слои – красновато-коричневые, верхние – тончайшая серовато-белая имприматура»[742]. Затем на основе рентгенологического исследования было установлено, «что просвечивающие коричневые краски являются подмалевком, а не грунтом»[743].

Кроме того, в результате исследования экспертами было установлено, что для приготовления красок Рокотов пользовался стандартным для своего времени набором неорганических пигментов таких как, свинцовые белила, угольная черная, охра, умбра и сиена, ртутная киноварь, глауконит, ультрамарин и индиго, что позволило приблизиться к пониманию палитры художника[744]. Этот анализ показал, что Рокотов использовал стандартный для своего времени набор пигментов, а его уникальный колорит достигался не за счет редких красок, а благодаря приемам их смешения и нанесения.

Дополнительным подтверждением системного подхода Рокотова к работе стало наблюдение Е.Ю. Ивановой. На основе сравнительного анализа портретов Екатерины II из собрания ГИМ и Бахчисарайского музея она предположила, что «художник располагал прорисью первоначального рисунка 1760-х годов и, пользуясь им, делал повторения. Об этом говорит одинаковый размер лиц: 16 см. от верхнего края лба до подбородка и 9 см. между наружными уголками глаз»[745].

Исследование Е.М. Саватеевой, М.К. Никитина (ГРМ) и А.А. Сушкова (ГЭ) в 1998 г. с применением современных физико-химических методов (ИК-спектроскопия, электронная микроскопия) позволило определить минеральный

---

[742] Иванова Е.Ю. Техника живописи Ф.С. Рокотова по данным технологической экспертизы «Портрета Екатерины II» и «Портрета В.А. Нарышкиной» из собрания ГИМ // Экспертиза произведений изобразительного искусства: материалы I науч. конф. (31 мая – 2 июня 1995 г., Москва) / под ред. Л.В. Банниковой, Л.И. Гладковой. М., 1996. С. 81.

[743] Там же. С. 82.

[744] Там же. С. 86.

[745] Иванова Е.Ю. Техника живописи Ф.С. Рокотова по данным технологической экспертизы «Портрета Екатерины II» и «Портрета В.А. Нарышкиной» из собрания ГИМ // Экспертиза произведений изобразительного искусства: материалы I науч. конф. (31 мая – 2 июня 1995 г., Москва) / под ред. Л.В. Банниковой, Л.И. Гладковой. М., 1996. С. 81.

состав двухслойных грунтов и связующих грунтов, которыми пользовался Рокотов[746]. Было установлено, что Рокотов экспериментировал с техникой живописи: если в 1760-е гг. он «практиковал межслойную проклейку масляных грунтов глютиновым клеем, иногда с помощью камеди»[747], то «позднее стал вводить в состав красно-коричневых грунтов примесь спирторастворимых природных смол типа мягких копалов, что в дальнейшем отрицательно сказалось на сохранности произведений»[748]. Так, проведенные исследования помогли пересмотреть устоявшееся представление о технологических приемах мастера и сделать вывод о том, что традиционные подходы к реставрации подобных полотен неприменимы.

В 1998 г. в связи с подготовкой каталога живописи XVIII в. из собрания Государственного Русского музея было проведено технологическое исследование двадцати рокотовских портретов, результаты которого представлены в статье С.В. Римской-Корсаковой[749]. Как уже отмечалось ранее, эта статья была включена в монографию И.Г. Романычевой (2008), что свидетельствует о постепенном сближении историко-культурного и естественно-научного подходов.

Отдел технологических исследований Русского музея, который возглавила С.В. Римская-Корсакова, был открыт в 1970 г. Изучая живописные портреты XVIII в. из собрания музея, сотрудники отдела стремились к выявлению и систематизации технических приемов старых мастеров. Например, к выставке «Портрет петровского времени» в ГРМ (1973) С.В. Римской-Корсаковой было исследовано более 100 произведений Русского музея и музеев – участников выставки[750].

---

[746] Саватеева Е.М., Никитин М.К., Сушков А.А. Исследование грунтов произведений Ф. Рокотова физико-химическими методами // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: материалы II науч. конф. (27 мая – 31 мая 1996 г., Москва) / под ред. И.Е. Ломизе, Н.В. Мизернюк. М., 1998. С. 54.
[747] Там же. С. 55.
[748] Там же.
[749] Римская-Корсакова С.В. Технологическое исследование произведений Ф.С. Рокотова из собрания ГРМ // Романычева И.Г. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. СПб., 2008. С. 245.
[750] Моисеева С.В. Новое о портретах Иоганна Готфрида Таннауэра (1680–1737) // Страницы истории отечественного искусства. СПб., 2018. С. 49.

В ходе проведения технологического исследования произведений Рокотова из Русского музея специалисты использовали различные естественно-научные методы: рентгенографирование, макро- и микросъемка, съемка в инфракрасном свете и в свете видимой люминесценции под действием ультрафиолета; элементный анализ пигментов и грунтов (микрохимический и рентген-флуоресцентный) и фактурную съемку в косом и рассеянном свете. Проведенное исследование позволило увидеть технологическое развитие художника, что, в свою очередь, может дать «надежные ориентиры в атрибуционной работе»[751].

Анализ живописной техники Рокотова предваряет обзор проблем, с которыми столкнулись исследователи его произведений, а именно: отсутствие датировок и авторских подписей, сведений об учителях, недостаточность «сопроводительных» документов, плохая сохранность живописи. Из произведений художника в собрании Русского музея с достоверной авторской подписью Рокотова и датой имеется лишь одно произведение – «Портрет великого князя Павла Петровича» (1761)[752] (см. Приложение, ил. 5). На основе исследований рокотовских полотен С. В. Римская-Корсакова отметила, что из 38 его достоверных портретов, лишь 3 отличаются хорошей сохранностью[753].

В начале статьи С.В. Римская-Корсакова поднимает вопрос об учителях Рокотова, чтобы выяснить технологический фундамент его творчества и делает предположение о связи мастера с художественной школой И.П. Аргунова. Так как документальные подтверждения этого предположения до сих пор не обнаружены, было проведено сравнительное исследование техники Рокотова с письмом Аргунова и его учителя – немецкого художника Г.Х. Гроота. С именем последнего связано появление в России новой техники живописи, при которой цвет грунта (чаще всего серого, нейтрального тона) используется как основной тон и при моделировании объемов, и в общем колорите. Суть старой техники, применяемой в эпоху барокко, заключалась в том, что моделирование объемов

[751] Римская-Корсакова С.В. Технологическое исследование произведений Ф.С. Рокотова из собрания ГРМ. С. 244.
[752] Там же. С. 246.
[753] Там же.

велось белилами на темном грунте (красно-коричневом, умбристом и т.п.). Римская-Корсакова отметила, что на серых грунтах писали Аргунов и Лосенко. На основе анализа рентгенограмм она пришла к выводу, что мастерам «не удавалось наиболее эффективно использовать цвет грунта, а потому для выявления формы требовались белила»[754]. В связи с этим эксперт задается следующим вопросом: как же работал Рокотов? На рентгенограмме портрета великого князя Павла Петровича в детстве «выделяются лишь отдельные высветления на правой световой половине лица изображенного, техника живописи в этом портрете – комбинированная (нечто среднее между техникой высветления и полутоновым письмом)»[755].

Полотно из собрания ГРМ портрет Ивана Илларионовича Воронцова (конец 1760-х) не был завершен (см. Приложение, ил. 25). Однако именно это обстоятельство позволило С.В. Римской-Корсаковой воссоздать этапы работы Рокотова над полотном:

1) «по светлому (нейтральному) тону грунта нанесен рисунок коричневой охрой»;
2) «коричневой краской пройдены теневые части лица»;
3) «мягкой сочной кистью высветлялись лоб, нос, световая щека»;
4) «затем по щекам, носу и подбородку проложен лессировочный «румяный» слой»;
5) «по-сырому красочному слою художник чистой кистью «прошелся» зигзагообразно по спинке носа между белилами и тенью, щеке от носа и еще раз под глазом на освещенной правой половине лица»[756].

Анализируя портреты, Римская-Корсакова выделяет технические признаки рокотовской руки: «очки» – округлые мазки, обводящие глаза, радужка «солнышком», вертикальные световые блики и особая мягкая «шерстистость» фактуры. Еще один технический признак: серый цвет верхнего слоя грунта в

[754] Римская-Корсакова С.В. Технологическое исследование произведений Ф.С. Рокотова из собрания ГРМ. С. 250.
[755] Там же. С. 251.
[756] Там же. С. 257.

большинстве портретов, созданных Рокотовым. При этом эксперт уточнила, что это «хоть и не является чисто авторским признаком техники (на серых грунтах писали многие художники того времени), все же дает четкий ориентир – если нет серого грунта, то авторство Рокотова нужно поставить под сомнение»[757].

На выставке произведений Рокотова 2016 г. были представлены два парадных портрета Екатерины II (1763) из ГТГ и ГМЗ «Павловск» (см. Приложение, ил. 14, 15) с новыми атрибуциями, предложенными специалистами – экспертом-технологом Иолантой Евгеньевной Ломизе и куратором выставки Натальей Григорьевной Пресновой. Оба полотна имеют слева внизу дату и подпись, общее композиционное решение, схожий формат (размеры портрета из ГТГ: 155,5х139; размеры портрета из ГМЗ «Павловск»: 154,3х141,5). Однако в них есть отличия в колористическом решении и передаче деталей: светло-сиреневое платье с серебряным узором на портрете из Третьяковской галереи, платье сине-зеленого цвета – в «павловском». Эксперты сделали предположение, что данные портреты, при наличии оригинальной подписи Рокотова, были созданы его мастерской.

Работы Рокотова, созданные в начале 1760-х гг., «демонстрируют стремительное профессиональное взросление молодого художника»[758]. В ряде официальных документов зафиксировано благоволение к Рокотову со стороны императорского двора. Заказ на написание и копирование портретов представителей царской семьи художник мог получить через Академию художеств или другие учреждения, в зависимости от назначения произведений[759].

Портрет Екатерины II (1763) является этапным произведением в творческой биографии мастера (см. Приложение, ил. 14, 15). При сохранении традиционных

---

[757] Римская-Корсакова С.В. Технологическое исследование произведений Ф.С. Рокотова из собрания ГРМ. С. 271.
[758] Пичугина О.К., Стихина М.И. Становление живописного метода Ф.С. Рокотова на рубеже 1750-1760-х гг. // Изв. УрФУ. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2024. Т. 30, № 4. С. 114.
[759] При Елизавете Петровне сложилась определенная последовательность действий по реализации произведений монументальной живописи. В ответственных случаях, например, при оформлении императорских резиденций, принятие ключевых решений – выбор художника, определение сюжета (программы) и апробация проекта – оставалось за императрицей, а переговоры с живописцем и рабочие вопросы находились в ведении Канцелярии от Строений. Подобная схема, вероятно, действовала и во времена Екатерины II в области создания парадных портретов. См.: Соколова Я. Венецианские живописцы в России в эпоху Елизаветы Петровны: творческий и рабочий процесс // Искусствознание. 2020. №3. С. 231.

признаков репрезентативного портрета (парадный костюм и интерьер, атрибуты власти) художник предложил новый подход к образу монарха[760]. Он изобразил императрицу сидящей на троне, соединив изображение головы в профиль с поворотом фигуры в три четверти. Портрет Екатерины II «в поколенном срезе, как бы «кадрируется», приближается к зрителю, что придает образу ощущение камерности»[761].

Анализ иконографии парадных портретов позволяет выявить сложный синтез европейских влияний, творчески переосмысленных художником. В качестве возможного композиционного прототипа нами рассматривается аллегорическая композиция Луи Жана-Франсуа Лагрене «Императрица Елизавета Петровна – покровительница искусств» (1761, см. Приложение, ил. 7). Вместе с тем в трактовке деталей костюма и регалий Рокотов, вероятно, обратился к другому образцу – парадному портрету Елизаветы Петровны работы Луи Токе (1758, см. Приложение, ил. 6), с которым был хорошо знаком благодаря выполненной ранее копии по заказу М.В. Ломоносова. Подобный подход, предполагающий заимствование и совмещение элементов из различных источников, соответствовал академической практике создания парадного изображения, где задача состояла в создании идеализированного на основе эталонных образцов образа монарха. Таким образом, механизм адаптации иностранных влияний в творчестве Рокотова оказывался сложнее прямого копирования, представляя собой сознательную игру с цитатами и их оригинальный синтез, что свидетельствует о высоком профессиональном мастерстве и глубоком понимании художником языка европейского парадного портрета.

Сохранились сведения, что Рокотов писал копии с портрета Екатерины II[762]. Это означало, что портрет не просто фиксировал внешность императрицы, но

---

[760] Маркина Л.А. Федор Рокотов. М., 2016. С. 10.

[761] Стихина М.И. Случай Рокотова: диалог историков искусства и экспертов // Изв. УрФУ. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2021. Т. 23. №3. С. 328.

[762] Стихина М.И. Парадный портрет Екатерины II (1763). Рокотов или мастерская? // Вещь: время и место : ежегодник научного семинара по изучению объектов искусства и материальной культуры. М., 2022. С. 177.

выполнял репрезентативную функцию. Его многократное тиражирование служило инструментом формирования публичного образа власти и распространения его в различных институциональных контекстах – от императорских дворцов до присутственных мест и учебных заведений. Следовательно, выбор именно рокотовского варианта для копирования свидетельствовал о признании его композиционного и живописного решения наиболее соответствующим официальному канону.

В процессе подготовки выставки появилась возможность сравнить два парадных портрета Екатерины II (1763), а также погрудный портрет императрицы из собрания ГТГ (см. Приложение, ил. 13), который традиции считают этюдом к поколенному портрету[763]. На этапе визуального исследования портретов и сравнительного анализа автографов Рокотова была подтверждена подлинность всех трех подписей[764].

Сравнение техники этюда и больших портретов показало разницу в передаче фигуры и короны. При этом этюд отличает тщательность исполнения. Исследователи сделали предположение, что в создании больших портретов могли принимать участие художники из мастерской Рокотова. Для уточнения этой версии было проведено технологическое исследование[765]. Анализ рентгенограмм показал, что они «существенно отличаются друг от друга и распределением светлых и темных участков на изображении, и плотностью световых пятен, и типом мазка, и даже тем, как лицо отделено от фона»[766]. Таким образом, выявленная визуально разница авторских приемов была подтверждена данными технологического исследования.

Основываясь на данных естественно-научных методов, И.Е. Ломизе и Н.Г. Преснова пересмотрели прежнюю атрибуцию. Исследователи подвергли сомнению то, что портреты *всецело* написаны Рокотовым, «присутствие кисти

---

[763] Лапшина Н.П. Ф.С. Рокотов. С. 196.
[764] Ломизе И.Е., Преснова Н.Г. Писал: Ф: Рокотов...? Нет // Русское искусство. 2016. № 3. С. 96.
[765] Там же. С. 101.
[766] Там же. С. 98.

мастера лишь в завершающем слое портрета, написанного другим художником»[767]. Выдвинутое предположение позволяет перейти от знаточества к искусствоведческой проблематике. Важным оказывается вопрос о том, насколько в анализируемых портретах передана авторская манера исполнителя копии. Кроме того, эскиз композиции, масштаб работы и общее образное решение, безусловно, принадлежали мастеру. Рокотов создает в русской живописи традицию парадного портрета[768]. Позднее, по подобному пути пойдут Д.Г. Левицкий и В.Л. Боровиковский, развивая и совершенствуя рокотовские приемы.

В 2020 г. к выставке «Федор Рокотов. Собрание Исторического музея» (ГИМ) был издан альбом-каталог «Ф.С. Рокотов. Собрание Исторического музея. Исследования и реставрация». Его выход стал завершением масштабного проекта, в рамках которого многие произведения, прежде считавшиеся работами неизвестных художников, были заново атрибутированы: одни — как подлинные произведения Рокотова, другие — как работы его мастерской. Впервые были опубликованы пять портретов: княжны М.А. Волконской, княгини А.Ф. Белосельской, неизвестного (князя А. Б. Куракина?), а также – как произведения Рокотова и его мастерской – Е.П. Воейковой и графини М.А. Воронцовой[769].

Каталог объединяет результаты исследований, в которых искусствоведческий анализ сочетается с физико-химическими методами и реставрационной практикой. Сотрудники ГИМ Е.Ю. Иванова, А.В. Березин и Д.М. Мурашов разработали методику автоматизированного подсчета нитей холста по цифровым изображениям[770]. Она включает три этапа: фотосъемку в направленном свете, обработку и анализ изображений с использованием

---

[767]Ломизе И.Е., Преснова Н.Г. Писал: Ф: Рокотов...? Нет // Русское искусство. 2016. № 3. С. 101.

[768] Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 29

[769] См.: Руднева Л.Ю. Коллекция портретов Ф.С. Рокотова в собрании Государственного исторического музея. Каталог произведений // Ф.С. Рокотов. Собрание Исторического музея. Исследования и реставрация. М., 2020. С. 4–77.

[770] Иванова Е.Ю., Березин А.В., Мурашов Д.М. Особенности процесса создания произведений Ф.С. Рокотова, выявленные с помощью современных методов технико-технологических исследований (на примере произведений из собрания ГИМ) // Ф.С. Рокотов. Собрание Исторического музея. Исследования и реставрация. М., 2020. С. 134–149.

двумерного преобразования Фурье и математической морфологии, а также расчет параметров плотности.

Измерения, проведенные на шести портретах, позволили получить количественные характеристики тканых основ (усредненные значения по нескольким замерам): средняя плотность нитей основы составила от 9,16 до 11,27 нитей/см, утка – от 14,78 до 15,59 нитей/см. Было также установлено, что при натяжке холста на овальный подрамник Рокотов использовал небольшой (0,2–0,8 см) наклон влево относительно вертикальной оси изображения – особенность, которая может учитываться при атрибуции как один из технологических признаков.

Эти данные дают исследователям дополнительный объективный критерий для дифференциации оригиналов Рокотова от работ его мастерской и более поздних копий. Однако сила этого критерия проявляется только в комплексе с рентгенографией, анализом грунта и стилистическими наблюдениями: вариативность ручного ткачества XVIII в. и ограниченность выборки (шесть портретов) не позволяют рассматривать плотность холста как самостоятельное основание для атрибуции.

Проведенный в третьей главе анализ подходов, применявшихся в изучении творчества Ф.С. Рокотова, позволяет реконструировать логику смены познавательных установок в отечественном искусствознании. Знаточество (рубеж XIX–XX вв.) реализовывало процедуру распознавания по аналогии. Его сильной стороной была способность быстро идентифицировать произведения в условиях отсутствия систематизированного материала, слабой стороной – неформализуемость критериев, зависимость от субъективного опыта и, как следствие, неизбежность ошибок (случай с портретом А.И. Куракиной). Кризис знаточества был спровоцирован именно накоплением таких ошибок. Музейное знаточество (А.В. Лебедев) трансформировало исходную процедуру, введя в нее операцию верификации через документ. Классический пример – атрибуция копии с рокотовской работы «Кабинет И.И. Шувалова» – визуальное предположение о

копийном характере работы подтверждается литературным источником (элегия Струйского). Это первый шаг к объективации, но основанием вывода все еще остается интерпретация текста.

Монографии Н.П. Лапшиной (1959) и И.Г. Романычевой (2008) показывают развитие историко-культурного подхода в отечественном искусствознании. Н.П. Лапшина впервые создала полный аннотированный список произведений (240 позиций), предложила четырехчастную периодизацию вместо традиционного деления на петербургский и московский этапы, ввела понятие «круг Рокотова» и переатрибутировала ряд полотен. Она рассмотрела творчество мастера в контексте просветительских идей, интерпретируя его портреты как выражение гуманистического идеала личности. Недостатком ее подхода стала избыточная социологизация, когда стилистические изменения напрямую связывались с политическими событиями, что отражало методологические установки советского искусствознания.

Монография И.Г. Романычевой, опираясь на архивные открытия 1980–2000-х гг., существенно расширила эту картину. Она ввела новые документы о ранних годах художника, выдвинула тезис о связи Рокотова с иконописной традицией, детализировала периодизацию и включила в каталог 227 произведений с уточненными датировками.

В отличие от Лапшиной, Романычева сосредоточилась на культурно-антропологическом измерении — связи искусства с усадебной культурой, религиозным опытом и национальной ментальностью. Таким образом, Лапшина в наследие видит историко-культурный феномен, а Романычева – национально-духовный архетип; вместе они заложили доказательную базу для последующих технико-технологических исследований и подтвердили устойчивость «рокотоведения» как исследовательской традиции.

Решающую роль в объективизации знаний о Рокотове сыграло применение естественно-научных методов, начавшееся в 1930-х и продолжившееся в 1960–1970-х гг. Исследования экспертов (А.А. Рыбников, И.Е. Ломизе, С.В. Римская-

Корсакова и др.) позволили перейти от предположений к доказательной базе. Были получены конкретные технологические параметры творчества Рокотова (двухслойный грунт, сдержанная палитра, виртуозная работа кистью). Эти сведения преобразовали образ Рокотова: из художника, чья манера описывалась метафорами («мерцание», «таинственность»), он предстал как новатор, владеющий сложной, но стройной технологической системой. На современном этапе искусствоведение ведет продуктивный диалог с технологической экспертизой. Этот синтез приводит к пересмотру устоявшихся атрибуций и актуализирует проблемы разграничения работ мастера, его мастерской и последователей, а также изучение творческого процесса.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволило выявить и охарактеризовать изменения научных подходов к наследию Федора Степановича Рокотова в отечественном искусствознании XIX – начала XXI в.

В ходе работы установлено, что биография Ф.С. Рокотова представляет собой поле конкурирующих интерпретаций, обусловленных различием источниковой базы и установок исследователей, а не окончательно установленную картину. Дефицит документальных свидетельств (отсутствие метрической записи о рождении, контрактов об обучении) привел к появлению версий, которые со временем стали восприниматься как факты. Так, версия о происхождении художника из среды крепостных (А.И. Михайлов) была обусловлена идеологическими запросами советского искусствознания, стремившегося выявить «народные» истоки деятелей культуры. В постсоветский период возникла альтернативная версия о незаконнорожденном происхождении художника (Н.М. Молева, И.Г. Романычева), что было попыткой объяснить его тесные связи с дворянской средой. Однако впоследствии эта версия была подвергнута критике (Л.А. Маркина). Вопросы биографии Ф.С. Рокотова стали своеобразным индикатором смены исследовательских парадигм, поскольку каждый этап развития науки предлагал свои способы их решения.

На основе анализа интерпретаций нарративных источников выявлена эволюция исследовательских стратегий. Она прослеживается от умозрительных предположений (П.Н. Петров, Н.Н. Врангель) через источниковедческую критику и документальную проверку (А.В. Лебедев, Н.П. Лапшина, Т.В. Алексеева) к контекстуальному прочтению. В его рамках свидетельство о художнике, оставленное его современником, осмысляется как фиксация культурных кодов эпохи (А.А. Карев, С.С. Степанова).

Доказано, что история изучения творчества Ф.С. Рокотова обладает внутренней логикой и представляет собой целостную научную традицию. На основе смены доминирующих исследовательских задач в ней условно выделены четыре этапа: XIX в., 1900–1910-е гг., 1920–1980-е гг., 1990-е – начало 2020-х гг.

На первом этапе – в XIX в. – в условиях становления искусствоведческой науки, главной задачей стало введение имени художника в культурный обиход и первичное накопление фактов. Во второй половине столетия в связи с усилением интереса к национальному прошлому публикуются исторические обзоры отечественной живописи, архивные материалы Академии художеств о мастерах XVIII в. (П.Н. Петров), словари гравированных портретов (Д.А. Ровинский). Историко-художественная выставка портретов (1870) впервые представила произведения Рокотова широкой публике. Однако преобладавший при ее устройстве «иконографический» подход фокусировал внимание на изображенных моделях, а не на художественных качествах, что не позволяло определить своеобразие живописной манеры Рокотова.

Второй этап (1900–1910-е) знаменует переход от историко-документальной к эстетической парадигме. Мирискусники противопоставили прежнему позитивистскому подходу утверждение самоценности живописной формы. Этот сдвиг стал возможен благодаря ретроспективным выставкам (1902, 1905), предоставившим материал для систематического сравнительного анализа, а также появлению исследователей нового типа, соединивших знаточеский опыт с архивными изысканиями. Ключевой фигурой этапа стал Н.Н. Врангель, автор первой публикации, посвященной творчеству Рокотова (1910). Он сформулировал ключевые проблемы его изучения – отсутствие подписей на портретах, их разрозненность, редкие упоминания имени художника в архивах. Методологическим инструментом оставалась эссеистика, сочетавшая визуальную эрудицию с художественным чутьем, что не обеспечивало точной атрибуции.

На третьем этапе (1920–1980-е) главной задачей стала систематизация наследия Рокотова. Национализация художественных ценностей после 1917 г.

позволила собрать в ГТГ и ГРМ корпус произведений мастера, доступный для сравнительного анализа. В 1920-е гг. И.Э. Грабарь предложил подход к установлению авторства через выявление так называемых «паспортных примет», что стало основой современной атрибуции. Выставки начала 1920-х гг. (1923, ГТГ; 1925, ГРМ) ввели в научный оборот произведения мастера. В 1930–1950-е гг., несмотря на давление вульгарно-социологического метода (В.М. Фриче, К.С. Кузьминский), сформировалось направление, сосредоточенное на имманентных свойствах рокотовской живописи (А.М. Эфрос, Ю.П. Анисимов, А.В. Лебедев). Показано, что внешние факторы (идеологический пресс) парадоксальным образом стимулировали развитие формально-стилистического и историко-культурного подходов как способа уйти от прямолинейных социологических схем. В первой монографии о художнике, подготовленной Н.П. Лапшиной (1959), были обобщены достижения предшественников в изучении наследия мастера, а также впервые введено понятие «круг Рокотова», отмечено влияние художника на современную ему живопись. В 1960–1980-е гг. произошел переход от накопления эмпирического материала к его теоретическому осмыслению. Г.Г. Поспелов предложил конкретизировать специфику интимного портрета в творчестве мастера (1968), Д.В. Сарабьянов вписал творчество Рокотова в общеевропейский художественный контекст (1980). О.С. Евангулова и А.А. Карев разработали типологические характеристики творческого метода художника, в частности, трактовку камерного портрета как сложной, внутренне дифференцированной системы. Однако атрибуционные вопросы по-прежнему решались преимущественно на основе стилистического анализа и ограниченного набора естественно-научных методов.

На современном этапе ведущей исследовательской задачей стал пересмотр устоявшихся концепций. Этот пересмотр затронул не отдельные факты, а сами критерии научного знания о художнике. Была проблематизирована биография, пересмотрен корпус произведений и ряд атрибуций, считавшихся ранее бесспорными. Произведения Рокотова интерпретируются как знаковые системы,

отражающие идеалы Просвещения, эволюцию самосознания дворянства и социально-психологические коды эпохи (О.С. Евангулова, А.А. Карев, Г.В. Вдовин). Одновременно развивается технико-технологическая экспертиза (И.Е. Ломизе, С.В. Римская-Корсакова, Е.Ю. Иванова), позволившая пересмотреть прежние атрибуции. Выставочные проекты, посвященные наследию Рокотова (2016, ГТГ; 2020, ГИМ), подтвердили эффективность синтеза искусствоведческого, историко-культурного и естественно-научного подходов. Издание первого полного научного каталога, подготовленного Н.Г. Пресновой и И.Е. Ломизе (2023), открывает новый этап в изучении творчества Рокотова. Каталог структурирован по принципу градации степени авторства, а также включает выявленные усадебные портретные комплексы.

В ходе анализа историографии Рокотова выделены три основных исследовательских подхода, сменявших и дополнявших друг друга: знаточество, историко-культурный подход и исследования с применением естественно-научных методов. Основанием для их выделения послужил способ обоснования атрибуционных и интерпретационных выводов.

Знаточество (С.П. Дягилев, Н.Н. Врангель) обеспечило первичную систематизацию и введение в оборот корпуса произведений Рокотова. Однако субъективность этого подхода и ошибочные атрибуции потребовали разработки верифицируемых критериев. Музейное знаточество А.В. Лебедева трансформировало исходную процедуру, дополнив ее систематической работой с источниками и провенансом произведений, и стало переходным звеном к научной атрибуции.

Историко-культурный подход (Н.П. Лапшина, И.Г. Романычева) позволил вписать творчество Рокотова в контекст просветительских идей и дворянской культуры, перейдя от описания к интерпретации. Однако этот подход не давал объективных критериев для атрибуции.

Технико-технологическая экспертиза (А.А. Рыбников, И.Е. Ломизе, С.В. Римская-Корсакова, Е.Ю. Иванова) обеспечила объективизацию выводов, выявив

устойчивые признаки живописного метода мастера: технологические (двухслойный грунт, малое количество свинцовых белил в красочных слоях) и технические (зигзагообразная и округлая («очки») форма мазка). Применение естественно-научных методов в исследованиях, направленных на решение атрибуционных задач, изменило постановку исследовательских вопросов: от поиска объективных критериев авторства к выявлению границ работы мастера и мастерской.

В диссертации показано, что корпус трудов о Рокотове к середине XX в. приобрел признаки устойчивой исследовательской традиции. Ее материальным основанием стало сосредоточение произведений художника в государственных музеях; институциональным – проведение выставок (1923, 1925, 1958), открытие реставрационных мастерских и отделов экспертизы, публикация монографических исследований (1959); содержательным – формирование устойчивого круга проблем (биографические лакуны, атрибуция неподписанных произведений, определение творческого метода) и специфической методологии, сочетающей архивную работу, формально-стилистический анализ и естественно-научные методы.

Установлено, что «рокотоведение» отличается от традиции изучения творчества его современников – Д.Г. Левицкого и В.Л. Боровиковского доминированием атрибуционной проблематики. Это обусловлено почти полным отсутствием авторских подписей у Рокотова, а также большим количеством работ «круга Рокотова». Музейно-атрибуционная работа создавала основу для сравнительного анализа, архивные изыскания служили источником косвенных подтверждений авторства и датировок. С 1960-х гг. естественно-научные методы стали не вспомогательным, а решающим аргументом в тех случаях, где стилистический анализ допускал альтернативные интерпретации. При этом данные технико-технологического исследования могли подтвердить или отклонить прежнюю атрибуцию, но не заменяли искусствоведческий анализ.

В ходе исследования выявлено, что эссеистичность, унаследованная от историков искусства Серебряного века (А.Н. Бенуа, Н.Н. Врангель, С.К. Маковский), сохраняется в «рокотоведении» на всех этапах. Одна из причин этого заключается в специфике самого объекта: недосказанность рокотовских образов сопротивляется строгой формализации, провоцируя исследователей на метафорические описания. При этом показано, что поэтическая метафора, оставаясь инструментом схватывания целостного впечатления, не должна подменять собой стилистический анализ и становиться конечным выводом.

Впервые в историографическом ключе прослежено внедрение естественно-научных методов в «рокотоведение» – от экспериментов А.А. Рыбникова с фактурной фотосъемкой (1927) до современных комплексных исследований И.Е. Ломизе, С.В. Римской-Корсаковой и Е.Ю. Ивановой. Установлено, что эти методы не только уточнили атрибуции, но и изменили саму исследовательскую оптику: Рокотов перестал восприниматься исключительно как «загадочный» художник, чья манера описывается метафорами («мерцание», «туман», «полуулыбка-полуплач»), и предстал как новатор, владеющий сложной технико-технологической системой (работа с пигментами, построение живописной поверхности).

В диссертации актуализирован корпус работ полузабытых авторов 1920–1930-х гг. – А.П. Мюллер, К.С. Кузьминского, Ю.П. Анисимова, А.Н. Греча, Э.Ф. Голлербаха, Е.К. Мроз. Их труды, ранее упоминавшиеся в историографии эпизодически, рассмотрены как самостоятельные исследовательские стратегии, отражающие методологические поиски своего времени – от формально-стилистического анализа (Ю.П. Анисимов) до историко-бытового подхода (Э.Ф. Голлербах). Показано, что эти работы, несмотря на их маргинализацию в позднейшей науке, содержат ценные наблюдения, предвосхитившие выводы последующих исследователей. Их привлечение позволило расширить источниковую базу диссертации и выявить исследовательские ходы, не

реализованные в магистральной советской традиции, но сохраняющие эвристический потенциал.

Таким образом, историография Рокотова предстает как система исследовательских практик, в которых методы атрибуции и интерпретации развивались в тесной связи с институциональными и идеологическими трансформациями отечественного искусствознания. Именно эта системность позволяет рассматривать историографию художника как репрезентативную модель для изучения механизмов формирования научного знания о русском искусстве XVIII в.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

Аббревиатуры

БСЭ – Большая советская энциклопедия

ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря – Всероссийский (ранее – Всесоюзный) художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря

ВЦНИЛКР – Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных ценностей

ГАХН – Государственная Академия художественных наук

ГИИИ – Государственный институт истории искусств

ГИИ – Государственный институт искусствознания

ГИМ – Государственный исторический музей

ГМЗ «Павловск» – Государственный музей-заповедник «Павловск»

ГосНИИР – Государственный научно-исследовательский институт реставрации

ГРМ – Государственный Русский музей

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея

ГЭ – Государственный Эрмитаж

ЕМИИ – Екатеринбургский музей изобразительных искусств

ИРЛИ – Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук

МГУ – Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

НМФ – Национальный музейный фонд

НКП – Народный комиссариат просвещения

ОР ГТГ – Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи

РАНИОН – Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства

ЦГРМ – Центральные государственные реставрационные мастерские

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

Неопубликованные источники

1. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 26. Ед. хр. 1. Автобиография Лебедева А.В. 1943 г.
2. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 26. Ед. хр. 202. Перечень печатных трудов Лебедева А.В. Б. г.
3. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 1013. Оп. 1. Ед. хр. 13. Автобиографическая справка и автобиблиография Ю.П. Анисимова. 1938 г.
4. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2005. Оп.1. Ед. хр. 57. Письмо Анисимова Юлиана к Рыбникову Алексею Александровичу в стихотворной форме. 20 мая 1915 г.

Опубликованные источники

1. Анисимов, Ю.П. Федор Степанович Рокотов / Ю.П. Анисимов // Искусство. – 1938. – № 3. – С. 77–96.
2. Андреев, А.Н. Живопись и живописцы главнейших европейских школ. Настольная книга для любителей изящных искусств с присовокуплением замечательнейших картин, находящихся в России, и 16 таблиц монограмм известнейших художников. Составил по лучшим современным изданиям А.Н. Андреев / А.Н. Андреев. – СПб.: Изд-е М.О. Вольфа, 1857. – 580 с.

3. Бакушинский, А.В. Ф.С. Рокотов (1735–1808). В.Л. Боровиковский (1757 – 1825). Левицкий, Рокотов, Боровиковский / А.В. Бакушинский. // Советское искусствознание, 73. – М.: Советский художник, 1974. – С. 388–393.
4. Бакушинский А.В. // Российская музейная энциклопедия: В 2 т. Т. 1. – М.: Прогресс: Рипол классик, 2001. 414 с.
5. Бенуа, А.Н. Выставка русской портретной живописи за 150 лет / А.Н. Бенуа // Художественные сокровища России. – 1902. – № 4. – С. 69–73.
6. Бенуа, А.Н. Портрет имп. Екатерины II, писанный Ф.С. Рокотовым / А.Н. Бенуа // Художественные сокровища России. – 1902. – № 1. – С. 5–7.
7. Бенуа, А.Н. Русская школа живописи / А.Н. Бенуа. – СПб.: Голике и Вильборг, 1904. – 95 с.
8. Бенуа, А.Н. Мои воспоминания: в 5 кн. Кн. 1 – 3. / А.Н. Бенуа. – М.: Наука, 1980. – 749 с.
9. Бенуа, А.Н. Мои воспоминания: в 5 кн. Кн. 4, 5. / А.Н. Бенуа. – М.: Наука, 1980. – 743 с.
10. Бенуа, А.Н. История русской живописи в XIX веке / А.Н. Бенуа / Сост, вступ. Ст. и коммент. В.М. Володарского. – М.: Республика, 1995. – 448 с.
11. Веньяминов, Б. (А. Н. Бенуа) Сведения / Б. Веньяминов // Мир искусства. – №11–12. – 1900. – С. 243–245.
12. Врангель, Н.Н. Портретная выставка в Таврическом дворце / Н.Н. Врангель // Искусство. –1905. – №4. – С. 54–58.
13. Врангель, Н.Н. Портретная выставка в Таврическом дворце (Окончание) / Н.Н. Врангель // Искусство. – 1905. – №5–7. – С.110–142.
14. Врангель, Н.Н. Каталог старинных произведений искусств, хранящихся в Академии художеств / Сост. бар. Н. Н. Врангель. СПб.: тип. «Сириус», 1908. – 140 с.
15. Врангель, Н.Н. Федор Степанович Рокотов / Н.Н. Врангель // Старые годы. – 1910. – № 4. – С. 3–16.

16. Врангель, Н.Н. Портретная выставка в Таврическом дворце / Н.Н. Врангель // Пинакотека. – 1997. – №2. – С. 7–21.
17. Выставка произведений Ф.С. Рокотова / Сост. Е. Мроз; Гос. Рус. музей. – Л.: Гос. тип. им. Ивана Федорова, 1925. – 7 с.
18. Гоголь Н.В. Портрет // Петербургские повести / Н.В. Гоголь; изд. подгот. О. Г. Дилакторская; [Рос. акад. наук]. – СПб.: Наука: С.-Петерб. изд. фирма, 1995. (Сер. «Лит. памятники»). – С. 49–87.
19. Голлербах, Э.Ф. Портретная живопись в России. XVIII век / Э.Ф. Голлербах – М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923. – 139 с.
20. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Серия «Живопись XVIII–XX веков». Т. 2: Живопись XVIII в. – М.: Красная площадь, 1998. – 335 с.
21. Государственный Русский музей. Живопись XVIII–XX века. Каталог в 15 т. Т. 1. – СПб.: Palace Edition, 1998. – 206 с.
22. Грабарь, И.Э. Моя жизнь. Автомонография / И.Э. Грабарь. – М.-Л.: Искусство, 1937. – 374 с.
23. Грабарь, И.Э. Письма, 1917–1941 / И. Э. Грабарь. – М.: Наука, 1977. – 424 с.
24. Греч, А.Н. Выставка Рокотова / А.Н. Греч // Среди коллекционеров. – 1923. – № 7–10. – С. 56–59.
25. Грот, Я.К. Письма Ломоносова и Сумарокова к И.И. Шувалову. Материалы к истории русского образования / Я.К. Грот // Записки Императорской академии наук. Т. 1. – СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1862. – Приложение. – С. 1– 47.
26. Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735–1822): каталог выставки / Сост. Г.Б. Андреева и др.; Авт. вступ. статей Г.Н. Голдовский и др. – Л.: Искусство: Ленингр. отд-ние, 1987. – 142 с.
27. Добужинский, М.В. Воспоминания / М.В. Добужинский; Изд. подгот., примеч. сост. Г.И. Чугунов; АН СССР. – М.: Наука, 1987. – 477 с.

28. Долгоруков, И.М. Капище моего сердца, или словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни / И.М. Долгоруков – М.: Наука, 1997. – 392 с.
29. Дягилев, С. Сложные вопросы (окончание). Поиски красоты. Основы художественной оценки / С.П. Дягилев // Мир искусства. – 1899. – №3 – 4. – С. 37–61.
30. Дягилев, С. Выставка русских исторических портретов / С.П. Дягилев // Мир искусства. – 1902. – №2. – С. 34–36.
31. Жидков, Г.В. Русское искусство XVIII века / Г.В. Жидков – М.: Искусство, 1951. – 143 с.
32. Е.С. [Сушкова Е.М.]. Усадьба Струйских «Рузаевка» (Из воспоминаний последней в роде) / Е.М. Сушкова // Столица и усадьба. – 1915. – № 38–39. – С. 3–5.
33. Иверсен, Ю.Б. Медали в честь русских государственных деятелей и частных лиц / Ю.Б. Иверсен – СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1883. – С. 155–156.
34. Заболоцкий, Н.А. Стихотворения / Н.А. Заболоцкий. – М.: ГИХЛ, 1957. – 199 с.
35. Заболоцкий, Н.А. Избранные сочинения / Н.А. Заболоцкий / редкол. Л. Андреев и др.; сост., вступ. статья, примеч. Н. Заболоцкого. – М.: Худож. лит., 1991. – 431 с.
36. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России: в 2 т. Т. 1 / Сост., пер. с нем. К.В. Малиновский. – М.: Искусство, 1990. – 246 с.
37. Исторический альбом портретов известных лиц XVI–XVIII вв. Выставки общества поощрения художников, фотографированный и изданный художником А.М. Лушевым. – СПб.: Типография А. Траншеля, 1870. – 61 с.
38. Каталог Выставки портретов русских достопримечательных людей на Постоянной выставке... Общества любителей художеств. – М.: Университетская типография, 1868. 35 с.

39. Каталог выставки русских портретов известных лиц XVI – XVIII веков, устроенной Обществом поощрения художников / Сост. П.Н. Петров. – СПб.: Типография А. Траншеля, 1870. – 234 с.
40. Каталог, состоящей под высочайшим Его императорского Величества Государя Императора покровительством историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в бою воинов. – СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1905. – Вып. 1–8.
41. Каталог выставки произведений Ф.С. Рокотова / Гос. Рус. музей. – Л.: Гос. типография им. Ивана Федорова, 1925. – 5 с.
42. Коваленская, Н. Опыт марксистской выставки в Государственной Третьяковской галерее / Н. Коваленская // Советский музей. – № 1. – 1931. – С. 50–59.
43. Кукольник, Н.В. Русская живописная школа // Картины русской живописи / Под ред. Н.В. Кукольника. – СПб.: Типография 3 Отд-ния собств. Е. И. В. Канцелярии, 1846. – С. 75–104.
44. Кукольник, Н.В. Лосенко. Живопись (русская школа) / Н.В. Кукольник // Художественная газета. – 1838. – №12. – С. 373–378.
45. Кузьминский, К.С. Ф.С. Рокотов, Д.Г. Левицкий. Развитие русской портретной живописи XVIII века / К.С. Кузьминский – М. - Л.: Искусство, 1939. – 185 с.
46. Лапшина, Н.П. О некоторых ранних произведениях Ф.С. Рокотова / Н.П. Лапшина // Искусство. – 1951. – № 5. – С. 84–91.
47. Лапшина, Н.П. Федор Степанович Рокотов / Н.П. Лапшина. – М.: Искусство, 1959. – 247 с.
48. Лебедев, А.В. Русская живопись в XVIII веке / А.В. Лебедев. – Л.: Ком-т популяриз. худож. изд. при Акад. ист. материальной культуры, 1928. – 66 с.
49. Лебедев, А.В. Ф.С. Рокотов. Этюды для монографии / А.В. Лебедев. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 1941. – 76 с.

50. Лебедев, А.В. Федор Степанович Рокотов. Русский художник XVIII века: очерк творчества / А. В. Лебедев. – М.- Л.: Искусство, 1945. – 16 с.
51. Ломизе, И., Преснова, Н. «Писалъ: Ф: Рокотовъ…»? Нет / И. Ломизе, Н. Преснова // Русское искусство. 2016. № 3. С. 96–101.
52. Ломизе, И.Е. Федор Рокотов. О подписях и мастерской художника / И.Е. Ломизе // Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований. Каталог произведений / авт.-сост. Н.Г. Преснова, И.Е. Ломизе. – М.: Гос. институт искусствознания, 2023. – С. 34–41.
53. Ломизе, И.Е. Рокотов – ученик Ротари / И.Е. Ломизе // Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований. Каталог произведений. М.: Гос. институт искусствознания, 2023. – С. 24 – 33.
54. Маковский, С.К. Русские комнаты / С.К. Маковский // Старые годы. – 1908. – № 11–12. – С. 735–742.
55. Маркина, Л. Портреты кисти Рокотова. Новые приобретения Третьяковской галереи / Л. Маркина // Искусство. – 1986. – №9. – С.65–67.
56. Маркина, Л. Рокотов – Гейнсборо: «поэты человеческого лица» / Л.А. Маркина // Третьяковская галерея. – 2016. – № 2. – С. 54–75. Электрон. копия печ. изд. URL: https://www.tg-m.ru/articles/2-2016-51/rokotov-geinsboro-poety-chelovecheskogo-litsa (дата обращения: 10.07.2025)
57. Маркина, Л.А. Фантом Федора Рокотова / Л.А. Маркина // Русское искусство. – 2016. – № 1. – С. 44–51.
58. Молева, Н.М. Загадки Рокотова, или Жизнь великого портретиста времен Екатерины / Н.М. Молева – М.: Новая реальность, 1994. – 214 с.
59. Михайлов, А.И. К биографии Ф.С. Рокотова / А.И. Михайлов // Искусство. – 1954. – № 6. – С. 76–78.
60. Мюллер, А.П. К истории западного влияния в русском искусстве / А.П. Мюллер // Среди коллекционеров. – 1924. – № 1–2. – С. 3–9.

61. Нестеров, М.В. Письма: Избранное / М.В. Нестеров / вступ. ст., сост., коммент. А.А. Русаковой. – 2-е изд., перераб. и доп. – Л.: Искусство: Ленинград. отд-ние, 1988. – 534 с.
62. Никольский, В. История русского искусства: Живопись. Архитектура. Скульптура. Декоративное искусство / В. Никольский – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. – 304 с.
63. Никольский, В. История русского искусства. Т. 1 / В. Никольский – М.: Издание Тов-ва И.Д. Сытина, 1915. – 252 с.
64. Новицкий, А.П. История русского искусства с древнейших времен: В 2-х т. Т. 2. – М.: Издание В. Н. Линд, 1903.
65. Новицкий, А.П. Ф.С. Рокотов / А.П. Новицкий // Русский биографический словарь / Под редакцией А.А. Половцова. – СПб.: Имп. Рус. ист. о-во, 1913. – С. 431–433.
66. Оленин, А.Н. Краткое историческое сведение о состоянии Академии художеств, с 1764-го по 1829-й год / А.Н. Оленин. – СПб.: Типография И. Глазунова, 1829. – 86 с.
67. Отчет Государственного Русского музея за 1925 г. / Ученый секретарь Н.П. Черепнин. – Л.: Издание Государственного Русского музея, 1926. – 92 с.
68. Первая выставка Национального музейного фонда / Нар. ком. по просвещению. Отд. по делам музеев и охране памятников искусства и старины. – М.: Б. и., 1918. – 80 с.
69. Петров П.Н. Отечественная живопись за 100 лет // Северное сияние: русский художественный альбом, издаваемый Васильем Генкелем. Т. 1. СПб.: Издание Василия Генкеля, 1862–1865, 1862. Стб. 391–404.
70. Подольский, Р. Новые материалы о Ф.С. Рокотове / Р. Подольский // Искусство. – 1958. – № 12. – С. 65–68.
71. Подробный иллюстрированный каталог выставки русской портретной живописи за 150 лет (1700–1850). – СПб.: Издание Общества Синего креста, 1902. – 139 с.

72. Поспелов, Г.Г. Русский интимный портрет второй половины XVIII – начала XIX века / Г.Г. Поспелов // Русское искусство XVIII в. Материалы и исследования. – М.: Искусство, 1968. – С. 237–264.
73. Поспелов, Г.Г. Рокотов Федор Степанович / Г.Г. Поспелов // Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А.М. Прохоров. М.: Совет. энцикл., 1975. Т. 22. С. 183.
74. Примечания // Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования / Изд. под ред. П.Н. Петрова и с его примеч. Ч. 1.: 1758–1811. – СПб.: Типография комиссионера Императорской Академии художеств Гогенфельдена и Ко, 1864. – С. 621–782.
75. Путеводитель по опытной комплексной марксистской экспозиции / Составила Н.Н. Коваленская. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 1931. – 78 с.
76. Реймерс, Г. Императорская Академия художеств в Петербурге со времени своего основания до царствования Александра I / Г. Реймерс // Русский художественный архив. – 1892. – №5 – 6. – С. 292–320.
77. Ровинский, Д.А. Словарь русских гравированных портретов / Составил Д. Ровинский. – СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1872. – 236 с.
78. Ровинский, Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов: в 4 т. Т. I. / Д. А. Ровинский. – СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1886. – 736 с.
79. Ровинский, Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов: в 4 т. Т. IV. / Д.А. Ровинский – СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1889. – 378 с.
80. Рокотов Ф.С. / А. С.–въ // Энциклопедический словарь. Т. 27. Розавен – Репа / под ред. проф. И.Е. Андреевского. – СПб.: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, 1899. – С. 28.

81. Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования / Изд. под ред. П.Н. Петрова и с его примеч. Ч. 1.: 1758 – 1811. – СПб.: Типография комиссионера Императорской Академии художеств Гогенфельдена и Ко, 1864. – 613 с.
82. Свиньин П.П. Достопамятности Санктпетербурга и его окрестностей. В 5 кн. Кн. 2. / П.П. Свиньин. – СПб.: Типография В. Плавильщикова, 1817. – 265 с.
83. Свиньин П. Сибиряков, природный Стихотворец / П.П. Свиньин // Отечественные записки Павла Свиньина. – СПб.: Типография А. Плюшара, 1819. – С. 95–104.
84. Сергей Дягилев и русское искусство: статьи, открытые письма, интервью: переписка: современники о Дягилеве. В 2 т. Т. 2. / сост., авт. вступ. ст. и коммент. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 574 с.
85. Сидоров, А.А. Русские портретисты XVIII века / А.А. Сидоров – М.: Госиздат, 1923. – 40 с.
86. Сизеранн, Р.Б. Темницы искусства / Р.Б. Сизеранн // Мир искусства. – №11 –12. – 1900. – С. 121–136.
87. Список русских художественных произведений, назначенных на Лондонскую Всемирную выставку // Северное сияние. Т. 1. 1862. – Стб. 125–128.
88. Старые годы : кат. выст. картин. – СПб.: Типография «Сириус», 1908. – 86 с.
89. Стасов, В.В. Итоги нашей портретной выставки / В.В. Стасов // Избранное. Живопись. Скульптура. Графика. В 2-х т. – М.-Л.: Искусство, 1950. – Т. 1. – С. 399–409.
90. Стасов, В.В. После всемирной выставки / В.В. Стасов // Стасов В.В. Избранные сочинения: в 3-х т.: Живопись. Скульптура. Музыка. – М.: Искусство, 1952. – Т. 1. – С. 65–112.

91. Ф. Рокотов. Из собрания Государственной Третьяковской галереи. Альбом / авт.-сост. Л.А. Маркина. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 48 с.
92. Федор Степанович Рокотов: Каталог выставки портретов / сост. и вступ. ст. И.Э. Грабаря – М.- Пг.: Гос. изд-во, 1923. – 41 с.
93. Федор Степанович Рокотов и художники его круга: каталог выставки / авт. вступ. ст. А. Савинов. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. – 156 с.
94. Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований. Каталог произведений / авт.-сост. Н.Г. Преснова, И.Е. Ломизе. – М.: Государственный институт искусствознания, 2023. – 304 с., ил.
95. Федор Рокотов (1735/1736–1808): каталог выставки, Москва, 19 февраля 2016 – 24 апреля 2016 / авт. вступ. ст. и сост.: Н.Г. Преснова; авт. аннот. и коммент. к произведениям: Н.В. Бахарева и др. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2016. – 151 с.
96. У истоков русской живописи. Каталог выставки в ознаменование двухсотлетия со дня основания АН СССР. – М.: Изд. Гос. Третьяковской галереи, 1925. – 137 с.
97. Шамурин, Ю.И. О Рокотове / Ю.И. Шамурин // Старые годы. – 1911. – №2. – С. 71–72.
98. Эрнст, С.Р. А.П. Лосенко / С.Р. Эрнст // Старые годы. – 1914. – №1. – С. 3–24.
99. Эфрос, А.М. Два века русского искусства / А.М. Эфрос – М.: Искусство, 1969. – 302 с.
100. Exposition de l'art russe, Salon d'automne, Paris, 1906 / [introd. par Serge Diaghilew]. – Paris: [Moreau frères], 1906. – 140 p.
101. Reimers H. von L'Academie Imperiale des Beaux-Arts a St. Petersbourg depuis son origine jusqu'au regne d'Alexandre I. St.-Petersburg, 1807. – 161 p.

Литература

1. Абрамкин, И.А. Об истории изучении портрета: вопросы историографии и перспективы исследования / И.А. Абрамкин // Артикульт. – 2014. – № 2 (14). – С. 6–12.
2. Абрамкин, И. А. Портретная концепция Ф.С. Рокотова (на примере женских образов) / И.А. Абрамкин // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2017. – № 4–1. – С. 147–155.
3. Абрамкин, И.А. Современные исследования портрета XVIII столетия в контексте историографии русской культуры Нового времени / И.А. Абрамкин // Культура и искусство. – 2018. – № 7. – С. 71–78. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=26847 (дата обращения: 30.09.2026).
4. Абрамкин, И.А. Женский образ в портретной живописи русского сентиментализма на рубеже XVIII–XIX веков: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.04 / Абрамкин Иван Александрович. – М., 2018. – 302 с.: ил.
5. Абрамкин, И.А. Интимный портрет: судьба термина в историографии русского искусства XVIII века / И.А. Абрамкин // Культура и искусство. – 2024. – № 1– 2. – С. 60–70.
6. Аверьянов, Г.А. Типография Н.Е. Струйского в культурной жизни Поволжья / Г.А. Аверьянов // Регионология. – 2012. – № 3 (80). – С. 193–195.
7. Автухович, Т.В. В двойном зеркале: XVIII век в экфрасисах поэтов Серебряного века / Т.В. Автухович // XVIII век как зеркало других эпох. XVIII век в зеркале других эпох: сб. ст. / Под ред. Н.Т. Пахсарьян. – СПб.: Алетейя, 2016. – С. 608–615.

8. Аксенова, Г.В. Судьбы русского изобразительного искусства в годы революции и Гражданской войны (особенности творчества А.А. Рыбникова) / Г.В. Аксенова // Вестник РУДН. История России. – 2017. – № 2. – С. 223–252.
9. Алексеева, Т.В. Новое о Рокотове / Т.В. Алексеева // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования / Под ред. Т.В. Алексеевой. – М.: Наука, 1968. – С. 275–287.
10. Алексеева, Т.В. Некоторые проблемы изучения русского искусства XVIII в. // Русское искусство XVIII века: Материалы и исследования / АН СССР, Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР; под ред. Т. В. Алексеевой. – М.: Наука, 1973. – С. 7–19.
11. Алексеева, Т.В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX вв. / Т.В. Алексеева – М.: Искусство, 1975. – 311 с.
12. Ананьев, В.Г. Становление Гатчинского музея в 1920-е гг. Из фонда О.Ф. Вальдгауера / В.Г. Ананьев // Вестник архивиста. – 2010. – №4. – С. 175–185.
13. Арсланов, В.Г. Теория и история искусствознания: в 5 т. Т. 3: XX век. Формальная школа: учеб. пособие для вузов / В.Г. Арсланов. – М.: Академический Проект, 2015. – 344 с.
14. Арсланов, В.Г. Теория и история искусствознания: в 5 т. Т. 4: XX век. Духовно-исторический метод. Социология искусства. Иконология: учеб. пособие для вузов / В.Г. Арсланов. – М.: Академический Проект, 2015. – 275 с.
15. Базен, Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней / Ж. Базен. – М.: Прогресс – Культура, 1994. – 528 с.
16. Бенуа-Рогальский, С.В. Русское искусство XVIII века в отечественном искусствознании: По избранным произведениям русских искусствоведов XIX – XX веков: дис. ... канд. искусствоведения: 07.00.12 / Бенуа-Рогальский Святослав Всеволодович. – СПб., 1993. – 215 с.
17. Боткина, А.П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве / А.П. Боткина – М.: Искусство, 1993. – 376 с.

18. Бусева-Давыдова, И.Л. О концепциях стиля русского искусства XVII века в отечественном искусствознании / И.Л. Бусева-Давыдова // Проблемы русской средневековой художественной культуры. – М.: Искусство, 1990. – С. 107–117.
19. Быстрова, О.В. Российская ассоциация пролетарских писателей: материалы к истории литературной организации / О.В. Быстрова // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83, № 4. С. 63–73.
20. Вдовин, Г. Становление «Я» в русской культуре XVIII века и искусство портрета / Г. Вдовин – М.: Наш дом – L age d` Homme, 1999. – 254 с.
21. Верещагина, А.Г. Критики и искусство: Очерки истории русской художественной критики середины XVIII – первой трети XIX вв. / А.Г. Верещагина. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 744 с.
22. Вздорнов, Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. / Г.И. Вздорнов. – М.: Искусство, 1986. 384 с.
23. Виппер, Б.Р. К проблеме атрибуции / Б. Р. Виппер // Статьи об искусстве. – М.: Искусство, 1970. – С. 541–560.
24. Врангель, Н.Н. Свойства века: статьи по истории русского искусства барона Н.Н. Врангеля / Составление, комментарии и подготовка текста И.А. Лаврухиной. – СПб.: Журнал «Нева»: Летний сад, 2001. – 288 с.
25. Гершензон-Чегодаева, Н.М. Дмитрий Григорьевич Левицкий / Н.М. Гершензон-Чегодаева. – М.: Искусство, 1964. – 458 с.
26. Голубева, И.В. Проблема изучения творчества Пьетро Каваллини в истории искусства. Историография, методология и историко-художественный предмет исследования: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения: 5.10.1. / Голубева Ирина Валерьевна. – СПб., 2024. – 22 с.
27. Голынец, С.В. Сергей Дягилев и национальный романтизм / С.В. Голынец // С. Дягилев и русское искусство XIX–XX вв.: С. Дягилев и искусство его эпохи глазами меняющихся поколений: Материалы междунар. симп. «V

Дягилевские чтения» (2003). – Пермь: Перм. гос. худож. галерея, 2005. – С. 181–192.

28. Горохова, Г.Н., Кононович, М.Г. Исследования грунтов живописных произведений русских художников XVIII века / Г.Н. Горохова, М.Г. Кононович // Русская живопись XVIII века. Исследования и реставрация. Сборник научных трудов / редкол.: И.Е. Ломизе (отв. ред) и др. М.: ВХНРЦ, 1986. – С. 102–143.
29. Грабарь, И.Э. История русского искусства: в 6 т. Т. 1. / И.Э. Грабарь – М.: Изд-во И. Кнебеля, 1910. – 517 с.
30. Грачева, С.М. Теоретические воззрения Т.В. Ильиной в системе отечественного искусствознания / С.М. Грачева // Новое искусствознание. 2024. № 1–2. – С. 24–28.
31. Грачева, С.М. Актуальные вопросы методологии российского академического искусствознания / С.М. Грачева // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. – 2024. – Т. 17, №7. – С. 1225 – 1234.
32. Гренберг, Ю.И. Технология станковой живописи. История и исследования / Ю.И. Гренберг. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 319 с.
33. Гюнтер, Х. Советская литературная критика и формирование эстетики соцреализма: 1932–1940 / Х. Гюнтер // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи. Под ред. Е. Добренко и Г. Тиханова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 248–279.
34. Даниэль, С.М. Рококо. От Ватто до Фрагонара / С.М. Даниэль. – СПб.: Азбука классика, 2007. – 330 с.
35. Евангулова, О.С., Карев, А.А. Ф.С. Рокотов и Д.Г. Левицкий. К вопросу об особенностях творческого метода / О.С. Евангулова, А.А. Карев // Вестник МГУ. Сер. 8. История. –1986. – № 5. – С. 63–77.
36. Евангулова, О.С. Русский портрет XVIII века и проблема «россики» / О.С. Евангулова // Искусство. – 1986. – № 12. – С. 56–61.

37. Евангулова, О.С., Карев, А.А. Портретная живопись в России второй половины XVIII века / О.С. Евангулова, А.А. Карев. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 200 с.
38. Ершова, М.И. Федор Рокотов в кругу современников / М.И. Ершова// Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – 2008. – Вып. 15. – № 55. – С. 107–119.
39. Ершова, М.И. Таврическая выставка в контексте своего времени и в истории изучения русского искусства / М.И. Ершова // Проблемы изучения и репрезентации художественного наследия в региональных музеях: Всероссийская научно-практическая конференция, посвященная 70-летию Екатеринбургского музея изобразительных искусств, 28 – 29 марта 2006 г., Екатеринбург: Искусствоведческие чтения памяти Б.В. Павловского : сб. докладов / Рос. акад. художеств, Урал. гос. ун-т им. А.М. Горького, Фак. искусствоведения и культурологии. – Екатеринбург: Автограф, 2008. – С. 76–78.
40. Золотинкина, И. Николай Врангель, барон и искусствовед: «Моноклем остекливший глаз...» / И. Золотинкина // Наше наследие. – 2004. – № 69. – С. 50–68.
41. Золотинкина, И.А. Историк искусства Сергей Эрнст (1894–1980). Опыт творческой биографии / И.А. Золотинкина // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. – 2008. – № 2. – С. 203–214.
42. Золотинкина, И.А. Сотрудники журнала «Старые годы» и проблема дилетантизма в отечественной науке об искусстве в начале XX в. / И.А. Золотинкина // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2008. – № 77. – С. 76–82.
43. Иванов, В.А., Башмакова, Л.И. Рентгенографическое исследование портретов Ф.С. Рокотова / В.А. Иванов, Л.И. Башмакова // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация. – М.: ГосНИИР, 1979. – С. 56–66.
44. Иванова, Е.Ю. Техника живописи Ф.С. Рокотова по данным технологической экспертизы «Портрета Екатерины II» и «Портрета В.А. Нарышкиной» из

собрания ГИМ / Е.Ю. Иванова // Экспертиза произведений изобразительного искусства: материалы I науч. конф. (31 мая – 2 июня 1995 г., Москва) / под ред. Л.В. Банниковой, Л.И. Гладковой. – М.: Объединение «Магнум Арс», 1996. – С. 79–86.

45. Иванова, Е.Ю., Березин, А.В., Мурашов, Д.М. Особенности процесса создания произведений Ф.С. Рокотова, выявленные с помощью современных методов технико-технологических исследований (на примере произведений из собрания ГИМ) // Ф.С. Рокотов. Собрание Исторического музея. Исследования и реставрация / авт.-сост.: Л.Ю. Руднева, З.В. Тетермазова, А.В. Юровецкая и др. – М.: Государственный исторический музей, 2020. С. 134–149.
46. Ильина, Т.В. К вопросу об историографии русского искусства XVIII в. / Т.В. Ильина // Проблемы историографии и источниковедения отечественной и всеобщей истории. Межвузовский сборник. Вып. 4. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1978. – С. 93–101.
47. Ильина, Т.В. Иван Яковлевич Вишняков. Жизнь и творчество / Т.В. Ильина. – М.: Искусство, 1979. – 206 с.
48. Ильина, Т.В. Основные этапы изучения творчества Андрея Матвеева / Т.В. Ильина // Проблемы искусствознания и художественной критики. Вып. 2. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1982. – С. 109–130.
49. Ильина, Т.В., Римская-Корсакова, С.В. Андрей Матвеев / Т.В. Ильина, С.В. Римская-Корсакова. – М.: Искусство, 1984. – 319 с.
50. Ильина, Т.В. Национальное своеобразие русского искусства XVIII века и его место среди европейских школ: учебно-методическое пособие с указателем рекомендованной литературы / Т.В. Ильина. – СПб.: Исторический факультет С.-Петерб. государственного университета, 2012. – 100 с.
51. Ильина, Т.В., Станюкович-Денисова Е.Ю. Русское искусство XVIII века: учебник для бакалавриата и магистратуры / Т.В. Ильина, Е. Ю. Станюкович-Денисова. – М.: Издательство Юрайт, 2015. – 611.

52. Иовлева, Л. Галерея без Третьякова / Л. Иовлева // Наше наследие. – № 78. – 2006. URL.: http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7804.php (дата обращения: 17.01.2025).
53. Ипполитов, Г.М. Классификация источников в проблемно-тематических историографических исследованиях / Г.М. Ипполитов // Известия Самарского научного центра РАН. 2011. Т. 13. № 3(2). С. 501–508.
54. История европейского искусствознания. Первая половина XIX века / Отв. ред. Б.Р. Виппер и Т.Н. Ливанова. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1965. – 326 с.
55. История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века – начало XX века. 1871 – 1917. Кн. 2 / отв. ред. Б.Р. Виппер и Т.Н. Ливанова. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1969. – 292 с.
56. История русского искусства в 13 т. Т. 1. / под общ. ред. И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева и В.С. Кеменова; Акад. наук СССР, Ин-т истории искусств. – М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1953. – 573 с.
57. История русского искусства в 13 т. Т. 5. / под общ. ред. И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева и В.С. Кеменова; Акад. наук СССР, Ин-т истории искусств. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1961. – 569 с.
58. История русского искусства в 13 т. Т. 7. / под общ. ред. И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева и В.С. Кеменова; Акад. наук СССР, Ин-т истории искусств. – М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1961. – 507 с.
59. История Третьяковской галереи. XX век. 1913 – 1925: в 2 кн. Кн. 2: 1918 – 1925 / Гос. Третьяковская галерея. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2022. – 408 с.
60. Иткина, Л.З. Наталия Николаевна Коваленская как историк искусства / Л.З. Иткина // Н.Н. Коваленская. Из истории классического искусства. – М.: Советский художник, 1988. – С. 7–20.
61. Каганович, А.Л. Антон Лосенко и русская культура середины XVIII столетия / А.Л. Каганович – М.: АХ СССР, 1963. – 320 с.

62. Карев, А. Портретное мастерство Рокотова / А. Карев // Искусство. – 1986. – № 9. – С. 58–65.
63. Карев, А.А. Классицизм в русской живописи / А.А. Карев – М.: Белый город, 2003. – 319 с.
64. Карев, А.А. Некоторые особенности живописи Ф.С. Рокотова (заметки на выставке 2016 года в Третьяковской галерее) / А.А. Карев // Федор Степанович Рокотов: актуальные проблемы изучения творчества. От Павла Третьякова до Леонида Талочкина: коллекционеры-дарители XX века. Материалы научных конференций. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017. С. 11–24.
65. Карев А.А. О месте Ф.С. Рокотова в русском искусстве XVIII века / А.А. Карев // Amant alterna camenae: Сборник статей к 60-летию И.И. Тучкова / Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Исторический факультет. М.: Издатель Степаненко, 2017. С. 103–123.
66. Карев, А.А. Гении мест: локальная научная школа в общероссийском контексте / А.А. Карев // Русское искусство. Идея. Образ. Текст. СПб.: Алетейя, 2019. – С. 93–106.
67. Карев, А.А. Вопросы национальной специфики русского искусства XVIII столетия в изданиях первой половины XX века / А.А. Карев // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2021. – № 11. – С. 700–709.
68. Карев, А. А. Александр Бенуа о русском искусстве XVIII века / А.А. Карев // Academia. – 2022. – № 1. – С. 7–16.
69. Карпова, Т. От Елизаветы до Виктории. Выставка из лондонской Национальной портретной галереи / Т. Карпова // Третьяковская галерея. – 2016. – № 2 (51). URL: https://www.tg-m.ru/articles/2-2016-51/ot-elizavety-do-viktorii-vystavka-iz-londonskoi-natsionalnoi-portretnoi-galerei (дата обращения: 24.08.2026).

70. Киселева, А.Р. Об отделе научной экспертизы Реставрационного центра имени Грабаря / А.Р. Киселева // Искусство Евразии. – 2018. – № 4(11). – С. 164–170.
71. Ковалев, А.А. А.А. Федоров-Давыдов и советское искусствознание 1920-х годов / А. Ковалев // Искусство. – 1988. – № 3. – С. 40–44.
72. Коваленская, Н.Н. История русского искусства XVIII века / Н.Н. Коваленская. – М., Л.: Искусство, 1940. – 260 с.
73. Коваленская, Н.Н. Наследие А.В. Бакушинского / Н. Н. Коваленская // Искусство. – 1959. – № 10. – С. 27–29.
74. Коваленская, Н.Н. Русский классицизм. Живопись, скульптура, графика / Н.Н. Коваленская – М.: Искусство, 1964. – 704 с.
75. Кончин, Е. Выставка «освобожденного» искусства / Е. Кончин // Художник. – 1978. № 11. – С. 27–28.
76. Корнилина, М.М. Деятельность П.М. Третьякова на антикварном художественном рынке / М.М. Корнилина // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 3 (22). С. 152–161. URL: https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/745 (дата обращения: 25.06.2025).
77. Корницкий, И.Я. Д.Г. Левицкий / И.Я. Корницкий // Среди коллекционеров. – 1922. –№ 4. – С. 3–16.
78. Коровин, В.И. Князь Иван Долгоруков и «Капище моего сердца» / В.И. Коровин // Долгоруков И.М. Капище моего сердца, или словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни. М., 1997. С. 283 – 350.
79. Косолапов, Б.А. Новая датировка портрета В.И. Майкова кисти Ф.С. Рокотова / Б.А. Косолапов // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1979. – Л.: Наука, 1980. – С. 299–301.
80. Кочик, О.Я. Загадки Рокотова / О.Я. Кочик // Возрожденные шедевры. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. – С. 63–74.

81. Кривонденченков, С.В. Основные тенденции развития искусствоведческих методов исследования отечественного изобразительного искусства в XX в. / С.В. Кривонденченков // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 4 (29). – С. 140–143.
82. Кривонденченков, С.В. Типологические особенности знаточества в русском искусстве второй половины XIX – начала XX века / С.В. Кривонденченков // Вестник Челябинского государственного университета. – 2010. – № 34 (215). – С. 168–172.
83. Кривонденченков, С.В. Пейзаж в русской живописи XVIII – XIX веков: комплексное исследование: автореф. дис. … д-ра искусствоведения 17.00.04/ Кривонденченков Сергей Владимирович. – СПб., 2018. – 54 с.
84. Кузнецов, С.О. Проблемы реконструкции ансамблей Д.Г. Левицкого. Вопросы методики изучения портретного жанра XVIII века: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 07.00.12 / Кузнецов Сергей Олегович. – Л., 1990. 17 с.
85. Кузьминых, С.В. Институт археологии и искусствознания РАНИОН в судьбах отечественной археологии / С.В. Кузьминых, И.В. Белозерова // Поволжская Археология. – 2018. – № 1(23). – С. 321– 341.
86. Лаврухина, И.А. Барон Николай Николаевич Врангель и его вклад в изучение русского искусства XVIII – 1 половины XIX века: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.04 / Лаврухина Ирина Александровна. – СПб., 1999. – 23 с.
87. Лощилов, И.Е. Стихотворение Николая Заболоцкого «Портрет»: текст и контексты / И.Е. Лощилов // Филологический класс. – 2014. – № 3(37). – С. 74–81.
88. Ломизе, И.Е. Изучение техники живописи при экспертизе и атрибуции (на примере произведений Ф. Рокотова и П. Ротари) / И.Е. Ломизе // Русская живопись XVIII века. Исследования и реставрации: сб. науч. тр. – М.: ВХНРЦ, 1986. – С. 49–64.

89. Лужецкая, А.Н. Техника масляной живописи русских мастеров / А.Н. Лужецкая – М.: Искусство, 1965. – 290 с.
90. Лучкин, А.В. Ретроспективные выставки в Санкт-Петербурге: историзм мышления на рубеже XIX – XX вв. / А.В. Лучкин // Вопросы музеологии. – 2013. – № 1(7). – С. 31–40.
91. Максимова, Т.В., Садыкова, Е.Ю. Памяти известного технолога XX в. Аллы Николаевны Лужецкой / Т.В. Максимова, Е.Ю. Садыкова // Экспертиза объектов культурного наследия. Вып. 1. Темперная и масляная живопись. М.: Институт Наследия, 2009. – С. 378–379.
92. Малиновский, К.В. Якоб фон Штелин и его записки по истории русской живописи XVIII века / К.В. Малиновский // Русское искусство барокко. Материалы и исследования / Под ред. Т.В. Алексеевой. – М.: Наука, 1977. – С. 173–211.
93. Малиновский, К. Евграф Петрович Чемесов / К. Малиновский. – СПб.: Крига, 2006. – 139 с.
94. Маркина, Л.А. История формирования коллекций произведений Д.Г. Левицкого в Государственной Третьяковской галерее / Л.А. Маркина // Сообщения Государственной Третьяковской галереи: Древнерусское искусство. Искусство XVIII века – первой половины XIX века. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 1995. – С. 79–92.
95. Маркина, Л.А. Собрание живописи XVIII века в Государственной Третьяковской галерее / Л.А. Маркина // Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись XVIII в. Т. 2. М.: Красная площадь, 1998. С. 7–15.
96. Маркина, Л.А. Портретист Г.Х. Гроот и немецкие живописцы в России середины XVIII века / Л.А. Маркина. – М.: Памятники исторической мысли, 1999. – 296 с.
97. Маркина, Л.А. Федор Рокотов / Л.А. Маркина. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2016. – 39 с.

98. Мартынов, И.Н. Андрей Иванович Сомов и его роль в развитии русского искусствознания второй половины XIX – начала XX веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Мартынов Игорь Николаевич. – М., 2000. – 26 с.
99. Мартынов, И.Н. Каталог Картинной галереи Эрмитажа А.И. Сомова и его роль в истории музейного дела России / И.Н. Мартынов // Вопросы музеологии. – 2012. – № 2(6). – С. 26– 40.
100. Мельник, Н.Д. Особенности оформления художественных журналов в России в конце XIX – начале XX вв. (на примере «Мира искусства») / Н.Д. Мельник // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2022. – № 3. – С. 125–130.
101. Моисеева, С.В. Новое о портретах Иоганна Готфрида Таннауера (1680 – 1737) / С.В. Моисеева // Страницы истории Отечественного искусства: Сб. ст. по материалам научной конференции, Санкт-Петербург, 05–06 июня 2017 года / Государственный Русский музей. Том Выпуск XXX. – СПб.: Государственный Русский музей, 2018. – С. 48 – 72.
102. Моисеева, С. «…живописный мастер и народный советник Иван Вишняков…» / С. Моисеева // Живописных дел мастер. К 325-летию Ивана Яковлевича Вишнякова : кат. произв. / авт. ст. С. Моисеева, науч. ред. Г. Голдовский. – СПб.: Типография «НП-Принт», 2024. – С. 5–44.
103. Молок Ю. Монография о художнике, ее автор и читатель (К биографии и проблематике жанра) / Ю. Молок // Советское искусствознание, 73. – М., 1974. – С. 273– 299.
104. Морозова, А.В. Искусствоведческая испанистика в контексте российских культурных парадигм: дис. … д-ра культурологии: 24.00.01: Морозова Анна Валентиновна. – СПб., 2017. – 418 с.
105. Морозова, А.В. Испанистика в отечественном искусствоведении в 1950-е – 1960-е годы / А.В. Морозова // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. – 2011. – № 4. – С. 44–50.

106. Муратов П. Николай Петрович Крымов / П. Муратов // Аполлон. – № 3. – 1911. – С. 17–24.
107. Нерадовский, П.И. Новые приобретения Русского музея / П.И. Нерадовский // Старые годы. – 1914. – № 2. – С. 3–7.
108. Нерадовский, П. Новое устройство картинной галереи / П.И. Нерадовский // Русское искусство. – 1923. – №2–3. – С. 73.
109. Павлова, Г.В. Дмитрий Александрович Ровинский – правовед и искусствовед. Его роль в становлении и развитии русского искусствознания: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Павлова Галина Владимировна. – СПб., 2011. – 36 с.
110. Попов, Д.А. К вопросу о периодизации истории западного искусствоведения / Д.А. Попов // Культура и искусство. – 2024. – № 7. – С. 23–32.
111. Оленин, А.Н. Избранные труды по истории и деятельности Императорской Академии художеств / А.Н. Оленин / Б-ка Рос. акад. наук; сост., вступ. ст. и прим. Н.С. Беляев; науч. ред. ГВ. Бахарева. – СПб.: Издательский отдел Библиотеки Российской Академии наук, 2010. – 144 с.
112. Осипов, Д.В. Фабрика цветного стекла в Усть-Рудице (1753–1765) как инновационный проект / Д.В. Осипов // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2011. – № 2. – С. 176–180.
113. Острой, О.С. История искусствоведческой библиографии в России, 1917–1991 / О.С. Острой / Рос. нац. б-ка. – СПб.: Издательство Российской национальной библиотеки, 1994. – 232 с.
114. Острой, О.С. Труды, в которых отразился век: Историки искусства в Публичной библиотеке: конец XVIII – начало XX веков / О.С. Острой; Рос. нац. б-ка. – СПб.: Российская национальная библиотека, 2004. – 174 с.
115. Пастон, Э.В. А.В. Прахов и В.В. Стасов. Взгляды на искусство двух эстетических антагонистов / Э.В. Пастон // Третьяковские чтения. 2010–2011:

материалы отчетных научных конференций, Москва, 12 апреля 2010 г. – 13 апреля 2011 г. – М.: Издательство ИНИКО, 2012. – С. 554–568.

116. Пичугина, О.К., Стихина, М.И. Становление живописного метода Ф. С. Рокотова на рубеже 1750–1760-х гг. / О.К. Пичугина, М.И. Стихина // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2024. – Т. 30, № 4. – С. 109–120.
117. Преснова, Н.Г. Федор Рокотов. «Всегда преданный и всегда несчастный» / Н.Г. Преснова // Наше наследие. 2016. – № 117. – С. 22–39. Электрон. копия печ. изд. URL: https://www.nn.media/magazine/117/187/ (дата обращения: 02.11.2024).
118. Преснова Н.Г. Хроника жизни и творчества Ф.С. Рокотова / Н.Г. Преснова // Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований. Каталог произведений / Авт.-сост. Н.Г. Преснова, И.Е. Ломизе. – М.: Государственный институт искусствознания, 2023. – С. 42–45.
119. Преснова, Н.Г. Федор Рокотов: столицы и усадьбы / Н.Г. Преснова // Федор Рокотов, 1735/1736–1808: каталог выставки, Москва, 19 февраля 2016 – 24 апреля 2016 / авт. вступ. ст. и сост.: Н.Г. Преснова; авт. аннот. и коммент. к произведениям: Н.В. Бахарева и др. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2016. – 151 с.
120. Преснова Н.Г. «Тайна всегда красива» / Н.Г. Преснова // Федор Степанович Рокотов. Материалы исследований. Каталог произведений. М.: Государственный институт искусствознания, 2023. – С. 10–23.
121. Римская-Корсакова, С.В. Исследование техники живописи Д.Г. Левицкого / С.В. Римская-Корсакова // Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735–1822). Каталог. – Л.: Искусство, 1987. – С. 16–29.
122. Римская-Корсакова, С.В. Технологическое исследование произведений Ф.С. Рокотова из собрания ГРМ / С.В. Римская-Корсакова // Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. – СПб.: Издательство «Эго», 2008. – С. 244–272.

123. Рогальский, С.В. Русская живопись XVIII века в исследованиях А.Н. Бенуа // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 1993. – Вып. 1. – С. 21–29.

124. Рожкова, Т.И. «...Последнее мое к театру усердие»: А.П. Сумароков и театральная Москва / Т.И. Рожкова // Пушкинские чтения-2012. «Живые» традиции в литературе: жанр, автор, герой, текст: Материалы XVII международной научной конференции, Санкт-Петербург, 05–06 июня 2012 г. / под общ. ред. В.Н. Скворцова; отв. ред. Т.В. Мальцева. – СПб.: Ленинградский гос. ун-т им. А.С. Пушкина, 2012. – С. 161–166.

125. Романычева, И. Новое о Рокотове / И. Романычева // Проблемы развития русского искусства XVIII – первой половины XIX века: тематический сборник научных трудов. – Л.: Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры, 1986. – С. 25–38.

126. Романычева, И. Раннее творчество мастера / И. Романычева // Художник. – 1986. – № 1. – С. 40–49.

127. Романычева, И.Г. Предки Пушкина в портретах Рокотова / И. Романычева // Искусство. – 1988. – №5. – С. 63–68.

128. Романычева, И.Г. К биографии Ф.С. Рокотова / И. Романычева // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1989. – М.: Наука, 1990. – С. 244–255.

129. Романычева, И.Г. Деятели русской культуры в портретах Ф.С. Рокотова / И. Романычева // XVIII век как историко-культурный феномен (проблемы изучения): сб. науч. ст. / науч. ред. Е.Б. Мозговая. – СПб.: С.-Петерб. гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры, 2000. – С. 41–51.

130. Романычева, И.Г. О двух портретах Рокотова / И. Романычева // Проблемы развития зарубежного искусства. Материалы научной конференции памяти М.В. Доброклонского: сб. ст. / Науч. ред. В.И. Раздольская. – СПб.: С.-Петерб. гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, 2002. – С. 21–24.

131. Романычева, И.Г. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество / И.Г. Романычева. – СПб.: Издательство «Эго», 2008. – 351 с.

132. Руднева, Л.Ю., Березин, А.В. О портрете Ф.Н. Ржевской из собрания Государственного исторического музея и некоторых особенностях живописной техники Ф.С. Рокотова / Л.Ю. Руднева, А.В. Березин // Федор Степанович Рокотов: актуальные проблемы изучения творчества. От Павла Третьякова до Леонида Талочкина: коллекционеры-дарители XX века. Материалы научных конференций. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2017. – С. 59–70.
133. Руднева, Л.Ю. Коллекция портретов Ф.С. Рокотова в собрании Государственного исторического музея. Каталог произведений / Л.Ю. Руднева // Ф.С. Рокотов. Собрание Исторического музея. Исследования и реставрация. – М.: Гос. исторический музей, 2020. – С. 4–77.
134. Русакова, А.А. Ранний портрет Рокотова / А.А. Русакова // Русское искусство XVIII в. Материалы и исследования. – М.: Искусство, 1968. – С. 267–274.
135. Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология. / Рос. АН, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; сост. И. Багдасарян и др.; вступ. ст. М.Л. Гаспарова. – М.: Наука, 1993. – 784 с.
136. Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века / Редколл.: Г.Н. Бочаров, Н.А. Евсина, Г.Г. Поспелов (отв. ред). – М.: Изобразительное искусство, 1994. – 224 с.
137. Рыбников, А.А. Техника масляной живописи / А.А. Рыбников – М.-Л.: Искусство, 1937. – 219 с.
138. Рыбников, А.А. Фактура классической картины / А.А. Рыбников – М.: Государственная Третьяковская галерея, 1927. – 24 с.
139. Рябчикова, Ф.Д. Государственный музейный фонд: возникновение и осмысление понятия (1918–1991 гг.) / Ф.Д. Рябчикова // Вопросы музеологии. – 2018. – № 9 (1). – С. 39–54.
140. Саблин И.Д. Историографические и методологические проблемы изучения архитектуры классицизма: на примере творчества А. Д. Захарова: автореферат

дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Саблин Иван Дмитриевич. – СПб., 1999. – 41 с.

141. Саватеева, Е.М., Никитин, М.К., Сушков, А.А. Исследование грунтов произведений Ф. Рокотова физико-химическими методами / Е.М. Саватеева, М.К. Никитин, А.А. Сушков // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. Материалы II научной конференции (27 мая – 31 мая 1996 г., Москва) / под ред. И.Е. Ломизе, Н.В. Мизернюк. – М.: Объединение «Магнум Арс», 1998. – С. 54–55.
142. Савинов, А.Н. Ф.С. Рокотов / А.Н. Савинов // История русского искусства: В 13 т. Т. 7. История русского искусства в 13 т. Т. 7. / под общ. ред. И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева и В.С. Кеменова; Акад. наук СССР, Ин-т истории искусств. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1961. – С.7–39.
143. Савинская, Л. Коллекция живописи князей Юсуповых – феномен художественной культуры России второй половины XVIII – начала XX века: от истоков формирования до издания каталога / Л. Савинская // Искусствознание. – 2012. – № 1–2. – С. 435–479.
144. Салиенко, А.П. Пролетарское искусство в поисках идентичности. По материалам советской прессы 1920-х гг / А.П. Салиенко // Вестник Московского университета. Сер. 8: История. – 2018. – № 3. – С. 103–120.
145. Садарова, А.А., Семечкин, П.А., Темерина, О.С. Сто лет Реставрационному центру имени И.Э. Грабаря / А.А. Садарова, П.А. Семечкин, О.С. Темерин // Искусство Евразии. – 2018. – №4 (11). – С. 107 – 151.
146. Сапанжа, О. С. Всемирная история искусств в контексте развития советской исторической науки 1930-х гг.: к вопросу создания учебника «История западно-европейского искусства» 1940 г. / О.С. Сапанжа // Вестник Томского государственного университета. – 2024. – № 500. – С. 36–46.
147. Сарабьянов, Д.В. Русское искусство XVIII века и Запад / Д.В. Сарабьянов // Художественная культура XVIII века: материалы научной конференции – 1973. – М.: Советский художник, 1974 – С. 280–291.

148. Сарабьянов, Д.В. Искусство Древней Руси и XVIII века перед лицом Западной Европы / Д.В. Сарабьянов // Русская живопись XIX века среди европейских школ. – М.: Искусство, 1980. – С. 37–55.
149. Сарабьянов, Д.В. Россия и Запад: историко-художественные связи XVIII – н. XX в. / Д.В. Сарабьянов – М.: Искусство XXI век, 2003. – 296 с.
150. Сафарова, Я.Р. Выставка портретов русских деятелей XVI–XIX вв., организованная Обществом поощрения художников в 1870 г.: загадки и новые факты / Я.Р. Сафарова // Петербургские искусствоведческие тетради. – 2022. – Вып. 72. – С. 79–82.
151. Сахарова, И.М. Н.Е. Струйский и его связи с Ф.С. Рокотовым / И.М. Сахарова // Очерки по русскому и советскому искусству / Науч. ред. Э.Н. Ацаркина. – Л.: Художник РСФСР, 1962. – С. 3–15.
152. Собко, Н.П. Словарь русских художников, ваятелей, живописцев, зодчих, рисовальщиков, граверов, литографов, медальеров, мозаичистов, иконописцев, литейщиков, чеканщиков, сканщиков и проч.: с древнейших времен до наших дней (XI – XIX вв.). Т.1. / Н.П. Собко. – СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1893. – XVI с., 350 стб.
153. Соколова, Я. Венецианские живописцы в России в эпоху Елизаветы Петровны: творческий и рабочий процесс / Я. Соколова // Искусствознание. – 2020. – № 3. – С. 226–253.
154. Степанова С.С. «…проникая во внутренность души». О некоторых возможных источниках образности рокотовских портретов / С.С. Степанова // Федор Степанович Рокотов: актуальные проблемы изучения творчества. От Павла Третьякова до Леонида Талочкина: коллекционеры-дарители XX века. Материалы научных конференций. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017. – С. 25–38.
155. Стернин, Г.Ю. Алексей Алексеевич Сидоров. Полвека в искусстве // Два века: XIX–XX: очерки русской художественной культуры / Г.Ю. Стернин. – М.: Галарт, 2007. – С. 288–298.

156. Стецкевич, Е.С. Рецензия на книгу: Штелин Я. Дневник конференц-секретаря Петербургской Академии наук за 1766–1769 годы / Отв. ред. и сост. Г.И. Смагина; транскрипция текста О.Н. Блескиной; перевод с немецкого Г.И. Смагиной и И.Ю. Тарасовой; вступ. ст. и комментарии Г.И. Смагиной. СПб.: Росток, 2021. 440 с. / Е.С. Стецкевич // Социология науки и технологий. – 2022. – Т. 13. – № 2. – С. 160–167.

157. Стихина, М.И. Портреты поэтов в творчестве Ф.С. Рокотова / М.И. Стихина // Уральское искусствознание и музейное дело: опыт, проблемы, перспективы: Сборник материалов Всероссийских искусствоведческих чтений памяти Б.В. Павловского, посвященных 75-летию Екатеринбургского музея изобразительных искусств и 50-летию кафедры истории искусств Урал. федерал. ун-та им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, 19–20 апреля 2011 г. – Екатеринбург, 2013. – С. 227–232.

158. Стихина, М.И. Николай Врангель – исследователь творчества Ф.С. Рокотова / М.И. Стихина // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2013. – №3. – С. 269–273.

159. Стихина, М.И. Ф.С. Рокотов в восприятии Серебряного века // XVIII век как зеркало других эпох. XVIII век в зеркале других эпох / М.И. Стихина / под ред. Н.Т. Пахсарьян. – СПб.: Алетейя, 2016. – С. 616–622.

160. Стихина, М.И. «Полуулыбка, полуплач…»: репрезентация эмоций в русском портрете XVIII века / М.И. Стихина // XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения / под ред. Н.Т. Пахсарьян. – СПб.: Алетейя, 2018. – С. 275–280.

161. Стихина, М.И. Случай Рокотова: диалог историков искусства и экспертов / М.И. Стихина // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – 2021. – Т. 23. – № 3. – С. 322–341.

162. Стихина, М.И. Парадный портрет Екатерины II (1763). Рокотов или мастерская? / М.И. Стихина // Вещь: время и место : ежегодник научного

семинара по изучению объектов искусства и материальной культуры. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2022. – С. 175–184.

163. Стихина, М.И. Творчество Федора Рокотова в исследованиях А.В. Лебедева 1920–1930-х гг.: гипотезы, открытия, атрибуции [Электронный ресурс] / М.И. Стихина // Архитектон: известия вузов. 2023. № 2 (82). – URL: http://archvuz.ru/2023_2/27/ (дата обращения: 10.10.2024).

164. Тетермазова, З.В. Гравюры XVIII–XIX вв. по оригиналам Ф.С. Рокотова. Каталог произведений/ З.В. Тетермазова // Ф.С. Рокотов. Собрание Исторического музея. Исследования и реставрация / авт.-сост.: Л.Ю. Руднева, З.В. Тетермазова, А.В. Юровецкая и др. – М.: Государственный исторический музей, 2020. – С. 78–113.

165. Тихомирова, И.М. Русская живопись XVIII века. Характерные повреждения. Реставрация (обзор по материалам ВХНРЦ) / И.М. Тихомирова // Русская живопись XVIII века. Исследования и реставрация. Сб. науч. тр. / Всерос. худож. науч.-реставрац. центр им. И.Э. Грабаря; редкол.: И.Е. Ломизе (отв.ред.) и др. – М.: ВХНРЦ, 1986. – С. 3–11.

166. Толстой, А. Телескоп или монокль? Как смотрели люди искусства Серебряного века на людей и искусство Просвещения / А. Толстой // Пинакотека. – 1997. – №2. – С. 70–73.

167. Федор Степанович Рокотов: актуальные проблемы изучения творчества; От Павла Третьякова до Леонида Талочкина: коллекционеры-дарители XX века: материалы научных конференций / Государственная Третьяковская галерея; науч. ред.: Л.И. Иовлева, Т.В. Юденкова и др. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2017. – 307 с.

168. Ф.С. Рокотов. Собрание Исторического музея. Исследования и реставрация / Исторический музей (ГИМ). – М.: Гос. исторический музей, 2020. – 165 с.

169. Фридлендер, М. Об искусстве и знаточестве / М. Фридлендер; пер. с нем. М.Ю. Кореневой. – СПб.: Axioma, 2013. – 250 с.

170. Фриче, В. М. Социология искусства / В.М. Фриче. – 2-е изд. – М.; Л.: Гос. изд-во, 1929. – 204 с.

171. Хренов, Н.А. Взаимодействие между искусствознанием и культурологией: методологический и исторический аспекты (начало) / Н.А. Хренов // Культура культуры. 2015. № 2 (6). URL: http://cult-cult.ru/the-interaction-between-art-studies-and-cultural-studies/ (дата обращения: 29.10.2024).

172. Хренов, Н.А. История искусства как научная дисциплина. Некоторые суждения об ее актуальном состоянии и методологических перспективах / Н.А. Хренов // Искусствознание. – 2011. – № 1 – 2. – С. 33 – 78.

173. Хренов, Н.А. Между эстетикой и культурологией: о методологических проблемах современной науки об искусстве / Н.А. Хренов // Художественная культура. – 2022. – № 2(41). – С. 56–77.

174. Чижикова, Е.Н. О портрете Ф.С. Рокотова «Неизвестный в треуголке» / Е.Н. Чижикова // Очерки по русскому и советскому искусству: сб. ст. – М.: Советский художник, 1965. – С. 210–217.

175. Шапошников, Б.В. Портрет и его оригинал / Б.В. Шапошников // Искусство портрета. Сб. статей. – М.: ГАХН, 1928. – С. 76-85.

176. Штейн, С.Ю. Методология в искусствоведении / С.Ю. Штейн // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2017. – № 4–1. – С. 32–46.

177. Эткинд, М. Г. Александр Николаевич Бенуа / М.Г. Эткинд – М.: Искусство, 1965. – 215 с.

178. Эткинд, М.Г. А.Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX – начала XX века / М.Г. Эткинд – Л.: Художник РСФСР, 1989. – 480 с.

179. Эфрос, А.М. Художественные вести: Статьи, заметки и рецензии в газетах «Русские ведомости», «Свобода России» (1911–1918) / А.М. Эфрос / Сост. М.В. Толмачев. – Мюнхен: Издание М.В. Толмачева, 2015. – 568 с.

180. Юровецкая, А.В. Реставрация одиннадцати портретов кисти Ф.С. Рокотова из собрания Государственного исторического музея / А.В. Юровецкая // Ф.С.

Рокотов. Собрание Исторического музея. Исследования и реставрация. – М.: Государственный исторический музей, 2020. С.126 – 133.

181. Яблонская, Т.В. Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.04. / Яблонская Татьяна Викторовна. – М., 1978. – 25 с.

182. Якимович, А.К. Искусствоведение между музеем и вербальным текстом / А. К. Якимович // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. Л.И. Бородкин, А.Д. Яновский. – М.: Этерна, 2015. – С. 451–487.

183. 50 лет Государственному научно-исследовательскому институту реставрации. Научно-информационный сборник / Авт.-сост.: О.Л. Фирсова, Л.В. Шестопалова. – М.: Некоммерческое партнерство «Современные технологии в образовании и культуре», 2007. – 244 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Список иллюстраций

Ил. 1. Ф.С. Рокотов. Портрет неизвестного. 1757. Холст, масло. 44,5 х 33,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 2. Ф.С. Рокотов. Портрет великого князя Петра Федоровича. Не ранее 1758. Копия с несохранившегося оригинала П. Ротари. Холст, масло. 114,0 х 92,0. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 3. Ф.С. Рокотов. Портрет Евдокии Борисовны Юсуповой. 1758–1759 (?). Холст, масло. 57,0 х 44,0 (овал, вписанный в прямоугольник). Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 4. Ф.С. Рокотов. Портрет Ивана Ивановича Шувалова. Конец 1750–начало 1760-х. Свободная копия с оригинала Л. Токе. Холст, масло. 68,6 х 54,2 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Ил. 5. Ф.С. Рокотов. Портрет великого князя Павла Петровича. 1761. Холст, масло. 58,5 х 47,5 (овал, вписанный в прямоугольник). Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 6. Л. Токе. Портрет Елизаветы Петровны. 1758. Холст, масло. 262 х 204. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Ил. 7. Л.-Ж.-Ф. Лагрене. Императрица Елизавета Петровна – покровительница искусств. 1761. Холст, масло. 390 х 284. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 8. С. Торелли. Портрет Григория Григорьевича Орлова. Не ранее 1763. Холст, масло. 98,5 х 77. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 9. Ф. С. Рокотов. Портрет Григория Григорьевича Орлова в латах. 1762–1763. Холст, масло. 96,9 х 75,8. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 10. Ф.С. Рокотов. Портрет Ивана Логгиновича Голенищева-Кутузова.

Между 1762 и 1764. Холст, масло. 57,0 х 45,0. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 11. Ф.С. Рокотов. Портрет Ивана Григорьевича Орлова. Между 1762 и 1765. Холст, масло. 58,5 х 46,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 12. Е.П. Чемесов. Автопортрет. 1761. Холст, масло. 48,0 х 40,0. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 13. Ф.С. Рокотов. Портрет Екатерины II. 1763. Холст, масло. 59,5 х 46,9. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 14. Ф.С. Рокотов. Портрет Екатерины II. 1763. Холст, масло. 155,5 х 139,0. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 15. Ф.С. Рокотов. Портрет Екатерины II. 1763. Холст, масло. 154,5 х 141,5. Государственный музей-заповедник «Павловск», Санкт-Петербург

Ил. 16. Ф.С. Рокотов. Портрет Алексея Григорьевича Бобринского в детстве. 1763–1764. Холст, масло. 59,5 х 47,0. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 17. Ф.С. Рокотов. Венера, Амур и Сатир. Между 1767 и 1773. Холст, масло. 95,5 х 144,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 18. Ф.С. Рокотов. Портрет Ивана Никифоровича Тютчева. Не позднее 1768. Холст, масло. 141,9 х 106,2. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 19. Ф.С. Рокотов. Портрет Петра Ивановича Вырубова. Не позднее 1768. Холст, масло. 138,0 х 106,2. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 20. Ф.С. Рокотов. Портрет Сергея Васильевича Гагарина. Не позднее 1768. Холст, масло. 141,0 х 106,0. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 21. Ф.С. Рокотов. Портрет Артемия Ивановича Воронцова. Не позднее 1765. Холст, масло. 55,8 х 46,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 22. Ф.С. Рокотов. Портрет графа Николая Петровича Румянцева в

юности. 1769 – 1770. Холст, масло. 58,0 х 46,0. Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент

Ил. 23. Ф.С. Рокотов. Портрет Александра Михайловича Римского-Корсакова в юности. Конец 1760-х. Холст, масло. 56,5 х 46,0. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 24. Ф.С. Рокотов. Портрет графини Марии Артемьевны Воронцовой. Конец 1760-х. Холст, масло. 59,5 х 47,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 25. Ф.С. Рокотов. Портрет графа Ивана Илларионовича Воронцова. Конец 1760-х. Холст, масло. 60,0 х 47,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 26. Ф.С. Рокотов. Портрет Анастасии Михайловны Загряжской. Конец 1760-х. Холст, масло. 62,0 х 50,0. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 27. Ф.С. Рокотов. Портрет князя Дмитрия Михайловича Голицына. 1760-е. Холст, масло. 62,7 х 51,8. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 28. Ф.С. Рокотов. Портрет Никиты Акинфиевича Демидова. 1768 (?). Холст, масло. 58,5 х 47,0. Пермская государственная художественная галерея, Пермь

Ил. 29. Ф.С. Рокотов. Портрет Василия Петровича Лачинова. Конец 1760 – начало 1770-х. Холст, масло. 60,0 х 47,0. Самарский областной художественный музей, Самара

Ил. 30. Ф.С. Рокотов. Портрет неизвестного в темно-зеленом кафтане. Конец 1760-х – 1770-е. Холст, масло. 60,5 х 47,5. Государственный исторический музей, Москва

Ил. 31. Ф.С. Рокотов. Портрет княгини Е. А. Лобановой-Ростовской. Конец 1760-х – начало 1770-х. Холст, масло, 57,5х46,5. Тверская областная картинная галерея, Тверь

Ил. 32. Ф.С. Рокотов. Портрет неизвестного в треуголке. Конец 1760-х –

начало 1770-х. Холст, масло. 58,0 х 47,0. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 33. Ф.С. Рокотов. Портрет Николая Еремеевича Струйского. 1772. Холст, масло. 59,3 х 47,2. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 34. Ф.С. Рокотов. Портрет Александры Петровны Струйской. 1772. Холст, масло. 59,8 х 47,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 35. А. Зяблов. Кабинет И.И. Шувалова. 1779. Копия с оригинала Ф.С. Рокотова (1757 – 1758, не сохранился). Холст, масло. 72,5 х 118,2. Государственный исторический музей, Москва

Ил. 36. Ф.С. Рокотов. Портрет графа Иллариона Ивановича Воронцова. Первая половина 1770-х. Холст, масло. 59,1 х 47,0. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 37. Ф.С. Рокотов. Портрет Анны Юрьевны Квашниной-Самариной. 1772. Холст, масло. 59,5 х 47,2. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 38. Ф.С. Рокотов. Портрет Феодосии Наумовны Ржевской. Первая половина 1770-х. Холст, масло. 74,0 х 56,0. Государственный исторический музей, Москва

Ил. 39. Ф.С. Рокотов. Портрет Василия Ивановича Майкова. Между 1775 и 1778. Холст, масло. 60,0 х 47,8. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 40. Ф.С. Рокотов. Портрет Алексея Михайловича Обрескова. 1777. Холст, масло. 59,4 х 47,6. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 41. Ф.С. Рокотов. Портрет Александра Петровича Сумарокова. Не позднее 1777. Холст, масло. 73,3 х 57,0 (овал). Государственный исторический музей, Москва

Ил. 42. Ф.С. Рокотов. Портрет княгини Екатерины Николаевны Орловой. Около 1779. Холст, масло. 72,6 х 56,0 (овал). Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 43. Д.Г. Левицкий. Портрет княгини Екатерины Николаевны Орловой. 1782 – 1783. Вольная копия с оригинала Ф. С. Рокотова. Холст, масло. 72,3 х 55,3

(овал). Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 44. Ф.С. Рокотов. Портрет Дарьи Ивановны Уваровой. Вторая половина 1770-х. Холст, масло. 72,2 х 57,8 (овал). Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 45. Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестной в розовом платье. 1770-е. Холст, масло. 58,8 х 46,7. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 46. Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестной в желтом платье (из семьи Струговщиковых?). 1770-е. Холст, масло. 58,8 х 47,0. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 47. Ф.С. Рокотов. Портрет Марии Абрамовны Волконской. 1770-е. Холст, масло. 59,0 х 47,0. Государственный исторический музей, Москва

Ил. 48. Ф.С. Рокотов. Портрет Анны Федоровны Белосельской. 1770-е. Холст, масло. 61,0 х 48,0. Государственный исторический музей, Москва

Ил. 49. Ф.С. Рокотов. Портрет Анны Семеновны Тулиновой. Конец 1770-х. Холст, масло. 59,3 х 46,0. Государственный исторический музей, Москва

Ил. 50. Ф.С. Рокотов. Портрет Варвары Ермолаевны Новосильцевой. 1780. Холст, масло. 70,5 х 59,0. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 51. Ф.С. Рокотов. Портрет князя Ивана Ивановича Барятинского. Начало 1780-х. Холст, масло. 64,2 х 50,2 (овал). Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 52. Ф. С. Рокотов. Портрет Дарьи Григорьевны Ждановой. 1781. Холст, масло. 53,5 х 45,5. Государственный Русский музей, Москва

Ил. 53. Ф.С. Рокотов. Портрет Елизаветы Васильевны Санти. 1785. Холст, масло. 72,5 х 56,0. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 54. Ф.С. Рокотов. Портрет императрицы Екатерины II. 1786. Холст, масло. 85,0 х 65,0. Государственный исторический музей, Москва

Ил. 55. Ф.С. Рокотов. Портрет Варвары Николаевны Суровцевой. Вторая половина 1780-х. Холст, масло. 67.5,0 х 52,0 (овал). Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 56. Ф.С. Рокотов. Портрет Суровцева. Вторая половина 1780-х. Холст, масло. 67,2 х 57,0 (овал). Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 57. Ф.С. Рокотов. Обнаженная девочка. 1780-е. Холст, масло. 90,0 х 76,0. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 58. Ф.С. Рокотов. Портрет Варвары Алексеевны Нарышкиной. Конец 1780 – начало 1790-х. Холст, масло. 72,0 х 57,7 (овал). Государственный исторический музей, Москва

Ил. 59. Ф.С. Рокотов. Портрет неизвестной в белом платье с голубыми лентами и бантом (Анастасии Дмитриевны Офросимовой?). Конец 1780 – начало 1790-х. Холст, масло. 73,5 х 55,5 (овал). Государственное музейное объединение «Художественная культура русского Севера», Архангельск

Ил. 60. Ф.С. Рокотов. Портрет неизвестной в белом платье с кружевами. Конец 1780-х. Холст, масло. 72,0 х 60,0 (овал). Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 61. Ф.С. Рокотов. Портрет графини Анны Артемьевны Бутурлиной. Около 1793. Холст, масло. 73,0 х 57,0 (овал). Тамбовская областная картинная галерея, Тамбов

Ил. 62. Ф. С. Рокотов. Портрет графа Дмитрия Петровича Бутурлина. Около 1793. Холст, масло. 73,0 х 57,0 (овал). Тамбовская областная картинная галерея, Тамбов

Ил. 63. Неизвестный художник второй половины XVIII века. Портрет княгини Александры Ивановны Куракиной. 1783. Копия с неизвестного оригинала Рокотова. Холст, масло. 65,0 х 52,7. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 64. И. Локтев. Портрет Ф. Г. Орлова (?) (И. Фирсова (?)). 1762 – 1765 (?) (1760 – 1762 (?)). Холст, масло. 60 х 47,5. Государственный художественный музей «Новый Иерусалим», Истра

Иллюстрации



Ил. 1. Ф.С. Рокотов. Портрет неизвестного. 1757. Холст, масло. 44,5 х 33,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 2. Ф.С. Рокотов. Портрет великого князя Петра Федоровича. Не ранее 1758. Копия с несохранившегося оригинала П. Ротари. Холст, масло. 114,0 х 92,0. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 3. Ф.С. Рокотов. Портрет Евдокии Борисовны Юсуповой. 1758–1759 (?). Холст, масло. 57,0 х 44,0 (овал, вписанный в прямоугольник). Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 4. Ф.С. Рокотов. Портрет Ивана Ивановича Шувалова. Конец 1750– начало 1760-х. Свободная копия с оригинала Л. Токе. Холст, масло. 68,6 х 54,2 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Ил. 5. Ф.С. Рокотов. Портрет великого князя Павла Петровича. 1761. Холст, масло. 58,5 х 47,5 (овал, вписанный в прямоугольник). Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 6. Л. Токе. Портрет Елизаветы Петровны. 1758. Холст, масло. 262 х 204. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



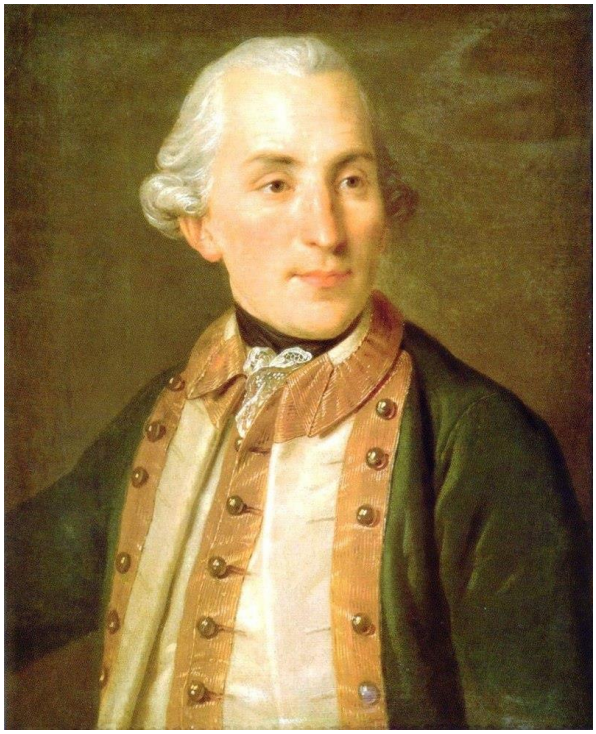
Ил. 7. Л.-Ж.-Ф. Лагрене. Императрица Елизавета Петровна – покровительница искусств. 1761. Холст, масло. 390 х 284. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 8. С. Торелли. Портрет Григория Григорьевича Орлова. Не ранее 1763. Холст, масло. 98,5 х 77. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



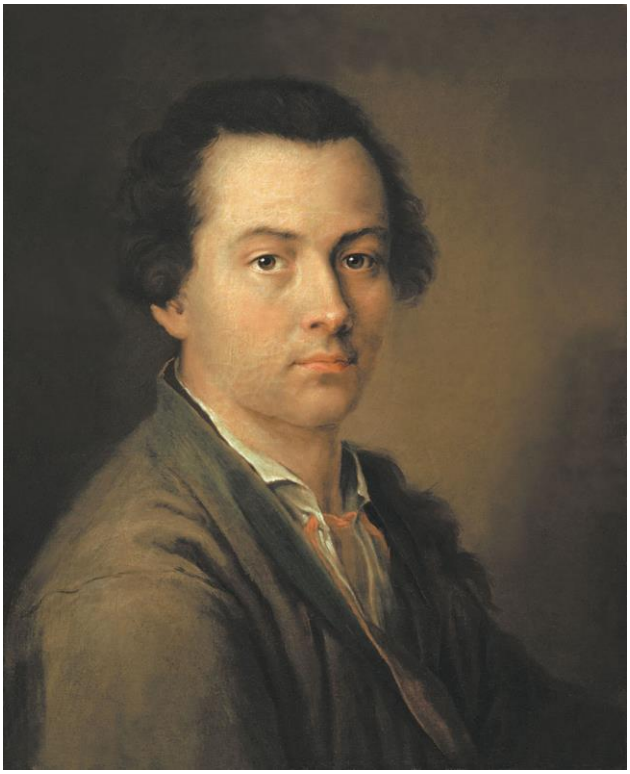
Ил. 9. Ф. С. Рокотов. Портрет Григория Григорьевича Орлова в латах. 1762–1763. Холст, масло. 96,9 х 75,8. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 10. Ф.С. Рокотов. Портрет Ивана Логгиновича Голенищева-Кутузова. Между 1762 и 1764. Холст, масло. 57,0 х 45,0. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 11. Ф.С. Рокотов. Портрет Ивана Григорьевича Орлова. Между 1762 и 1765. Холст, масло. 58,5 х 46,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 12. Е.П. Чемесов. Автопортрет. 1761. Холст, масло. 48,0 х 40,0. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 13. Ф.С. Рокотов. Портрет Екатерины II. 1763. Холст, масло. 59,5 х 46,9. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 14. Ф.С. Рокотов. Портрет Екатерины II. 1763. Холст, масло. 155,5 х 139,0. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 15. Ф.С. Рокотов. Портрет Екатерины II. 1763. Холст, масло. 154,5 х 141,5. Государственный музей-заповедник «Павловск», Санкт-Петербург



Ил. 16. Ф.С. Рокотов. Портрет Алексея Григорьевича Бобринского в детстве. 1763–1764. Холст, масло. 59,5 х 47,0. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 17. Ф.С. Рокотов. Венера, Амур и Сатир. Между 1767 и 1773. Холст, масло. 95,5 х 144,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 18. Ф.С. Рокотов. Портрет Ивана Никифоровича Тютчева. Не позднее 1768. Холст, масло. 141,9 х 106,2. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 19. Ф.С. Рокотов. Портрет Петра Ивановича Вырубова. Не позднее 1768. Холст, масло. 138,0 х 106,2. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 20. Ф.С. Рокотов. Портрет Сергея Васильевича Гагарина. Не позднее 1768. Холст, масло. 141,0 х 106,0. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 21. Ф.С. Рокотов. Портрет Артемия Ивановича Воронцова. Не позднее 1765. Холст, масло. 55,8 х 46,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 22. Ф.С. Рокотов. Портрет графа Николая Петровича Румянцева в юности. 1769–1770. Холст, масло. 58,0 х 46,0. Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент



Ил. 23. Ф.С. Рокотов. Портрет Александра Михайловича Римского-Корсакова в юности. Конец 1760-х. Холст, масло. 56,5 х 46,0. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 24. Ф.С. Рокотов. Портрет графини Марии Артемьевны Воронцовой. Конец 1760-х. Холст, масло. 59,5 х 47,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 25. Ф.С. Рокотов. Портрет графа Ивана Илларионовича Воронцова. Конец 1760-х. Холст, масло. 60,0 х 47,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 26. Ф.С. Рокотов. Портрет Анастасии Михайловны Загряжской. Конец 1760-х. Холст, масло. 62,0 х 50,0. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 27. Ф.С. Рокотов. Портрет князя Дмитрия Михайловича Голицына. 1760-е. Холст, масло. 62,7 х 51,8. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 28. Ф.С. Рокотов. Портрет Никиты Акинфиевича Демидова. 1768 (?). Холст, масло. 58,5 х 47,0. Пермская государственная художественная галерея, Пермь



Ил. 29. Ф.С. Рокотов. Портрет Василия Петровича Лачинова. Конец 1760 – начало 1770-х. Холст, масло. 60,0 х 47,0. Самарский областной художественный музей, Самара



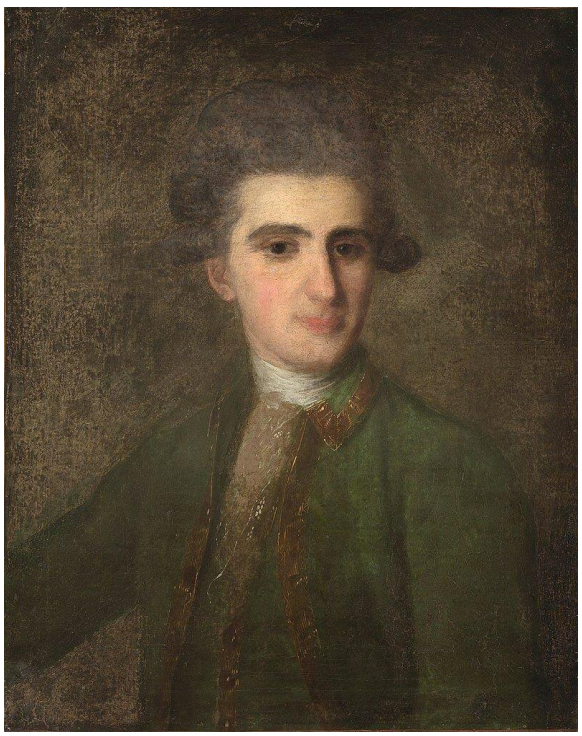
Ил. 30. Ф.С. Рокотов. Портрет неизвестного в темно-зеленом кафтане. Конец 1760-х – 1770-е. Холст, масло. 60,5 х 47,5. Государственный исторический музей, Москва



Ил. 31. Ф.С. Рокотов. Портрет княгини Е.А. Лобановой-Ростовской. Конец 1760-х – начало 1770-х. Холст, масло, 57,5х46,5. Тверская областная картинная галерея, Тверь



Ил. 32. Ф.С. Рокотов. Портрет неизвестного в треуголке. Конец 1760-х – начало 1770-х. Холст, масло. 58,0 х 47,0. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 33. Ф.С. Рокотов. Портрет Николая Еремеевича Струйского. 1772. Холст, масло. 59,3 х 47,2. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 34. Ф.С. Рокотов. Портрет Александры Петровны Струйской. 1772. Холст, масло. 59,8 х 47,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 35. А. Зяблов. Кабинет И.И. Шувалова. 1779. Копия с оригинала Ф.С. Рокотова (1757 – 1758, не сохранился). Холст, масло. 72,5 х 118,2. Государственный исторический музей, Москва



Ил. 36. Ф.С. Рокотов. Портрет графа Иллариона Ивановича Воронцова. Первая половина 1770-х. Холст, масло. 59,1 х 47,0. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 37. Ф.С. Рокотов. Портрет Анны Юрьевны Квашниной-Самариной. 1772. Холст, масло. 59,5 х 47,2. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 38. Ф.С. Рокотов. Портрет Феодосии Наумовны Ржевской. Первая половина 1770-х. Холст, масло. 74,0 х 56,0. Государственный исторический музей, Москва



Ил. 39. Ф.С. Рокотов. Портрет Василия Ивановича Майкова. Между 1775 и 1778. Холст, масло. 60,0 х 47,8. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 40. Ф.С. Рокотов. Портрет Алексея Михайловича Обрескова. 1777. Холст, масло. 59,4 х 47,6. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 41. Ф.С. Рокотов. Портрет Александра Петровича Сумарокова. Не позднее 1777. Холст, масло. 73,3 х 57,0 (овал). Государственный исторический музей, Москва



Ил. 42. Ф.С. Рокотов. Портрет княгини Екатерины Николаевны Орловой. Около 1779. Холст, масло. 72,6 х 56,0 (овал). Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 43. Д.Г. Левицкий. Портрет княгини Екатерины Николаевны Орловой. 1782 – 1783. Вольная копия с оригинала Ф. С. Рокотова. Холст, масло. 72,3 х 55,3 (овал). Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 44. Ф.С. Рокотов. Портрет Дарьи Ивановны Уваровой. Вторая половина 1770-х. Холст, масло. 72,2 х 57,8 (овал). Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 45. Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестной в розовом платье. 1770-е. Холст, масло. 58,8 х 46,7. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 46. Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестной в желтом платье (из семьи Струговщиковых?). 1770-е. Холст, масло. 58,8 х 47,0. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 47. Ф.С. Рокотов. Портрет Марии Абрамовны Волконской. 1770-е. Холст, масло. 59,0 х 47,0. Государственный исторический музей, Москва



Ил. 48. Ф.С. Рокотов. Портрет Анны Федоровны Белосельской. 1770-е. Холст, масло. 61,0 х 48,0. Государственный исторический музей, Москва



Ил. 49. Ф.С. Рокотов. Портрет Анны Семеновны Тулиновой. Конец 1770-х. Холст, масло. 59,3 х 46,0. Государственный исторический музей, Москва



Ил. 50. Ф.С. Рокотов. Портрет Варвары Ермолаевны Новосильцевой. 1780. Холст, масло. 70,5 х 59,0. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 51. Ф.С. Рокотов. Портрет князя Ивана Ивановича Барятинского. Начало 1780-х. Холст, масло. 64,2 х 50,2 (овал). Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 52. Ф.С. Рокотов. Портрет Дарьи Григорьевны Ждановой. 1781. Холст, масло. 53,5 х 45,5. Государственный Русский музей, Москва



Ил. 53. Ф.С. Рокотов. Портрет Елизаветы Васильевны Санти. 1785. Холст, масло. 72,5 х 56,0. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 54. Ф.С. Рокотов. Портрет императрицы Екатерины II. 1786. Холст, масло. 85,0 х 65,0. Государственный исторический музей, Москва



Ил. 55. Ф.С. Рокотов. Портрет Варвары Николаевны Суровцевой. Вторая половина 1780-х. Холст, масло. 67.5,0 х 52,0 (овал). Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 56. Ф.С. Рокотов. Портрет Суровцева. Вторая половина 1780-х. Холст, масло. 67,2 х 57,0 (овал). Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 57. Ф.С. Рокотов. Обнаженная девочка. 1780-е. Холст, масло. 90,0 х 76,0. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 58. Ф.С. Рокотов. Портрет Варвары Алексеевны Нарышкиной. Конец 1780 – начало 1790-х. Холст, масло. 72,0 х 57,7 (овал). Государственный исторический музей, Москва



Ил. 59. Ф.С. Рокотов. Портрет неизвестной в белом платье с голубыми лентами и бантом (Анастасии Дмитриевны Офросимовой?). Конец 1780 – начало 1790-х. Холст, масло. 73,5 х 55,5 (овал). Государственное музейное объединение «Художественная культура русского Севера», Архангельск



Ил. 60. Ф.С. Рокотов. Портрет неизвестной в белом платье с кружевами. Конец 1780-х. Холст, масло. 72,0 х 60,0 (овал). Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 61. Ф.С. Рокотов. Портрет графини Анны Артемьевны Бутурлиной. Около 1793. Холст, масло. 73,0 х 57,0 (овал). Тамбовская областная картинная галерея, Тамбов



Ил. 62. Ф. С. Рокотов. Портрет графа Дмитрия Петровича Бутурлина. Около 1793. Холст, масло. 73,0 х 57,0 (овал). Тамбовская областная картинная галерея, Тамбов



Ил. 63. Неизвестный художник второй половины XVIII века. Портрет княгини Александры Ивановны Куракиной. 1783. Копия с неизвестного оригинала Рокотова. Холст, масло. 65,0 х 52,7. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 64. И. Локтев. Портрет Ф.Г. Орлова (?) (И. Фирсова (?)). 1762 – 1765 (?) (1760 – 1762 (?)). Холст, масло. 60 х 47,5. Государственный художественный музей «Новый Иерусалим», Истра