

Гравированный автопортрет и портрет гравера. К вопросу о самосознании и социальном статусе граверов в России второй половины XVIII века

Залина Тетермазова
Государственный исторический музей (Москва)

Self-Portrait Prints and Portraits of Printmakers: On the Social Status and Self-Image of Printmakers in Russia in the Second Half of the Eighteenth Century

Zalina Tetermazova
The State Historical Museum (Moscow)
zalinnas@list.ru

Abstract:

This paper examines the unique self-portrait prints which provide rich material for raising a number of previously overlooked questions related to Russian art in the age of Catherine the Great. It reveals why self-portrait prints were so rare in eighteenth-century Russia; what were the motives of those few printmakers who decided to turn to such an unpopular type of portrait at the time; what was the social position of printmakers; how they viewed themselves and their profession and what are the specifics of self-portraiture in printmaking in comparison with self-portraits in other media. As is shown in this work, the printed self-portrait allowed a printmaker to freely express himself in the way he wanted and also claimed a privileged social position for the depicted, reflecting the desire of the author-model to fit his image into the social hierarchy. The phenomenon was set somewhat apart from the official strategy for the development of Russian art in the eighteenth century, for it presumed a higher status for the artist as individual than was usual at the time, and anticipated, however unconsciously, the depths that would be discovered in artist's self-portraits in the era of romanticism.

Keywords:

Printmaking, portraiture, self-portrait, eighteenth-century Russian art, public consciousness, portrait painting, self-consciousness, social status of printmakers, self-image, printmaker

В современном мире, где человек, позирующий себе на камеру мобильного телефона — давно привычное явление, автопортрет как никогда актуален. Изображения художниками самих себя стали ценить и активно приобретать в Западной Европе, начиная с XVI века, хотя эпизодически такие изображения появлялись в значительно более раннее время. И этот интерес со временем стремительно возрастал. Британский историк искусства Джеймс Холл остроумно назвал эту разновидность портретного жанра магическим Пятым Элементом, первым среди равных из четырех традиционных жанров изобразительного искусства (исторического жанра, портрета, пейзажа и натюрморта), очевидно имея в виду, что в каждом из них в той или иной мере и форме присутствует отражение личности автора.¹

¹ James Hall, *The Self-Portrait: A Cultural History* (London: Thames & Hudson, 2014), 8.

В России автопортреты были более поздним и поначалу более редким явлением, но они не менее важны для осмысления русской культуры. Посвятивший концепции русского автопортрета отдельное эссе Д. В. Сарабьянов констатировал необязательность присутствия автопортрета на некоторых этапах развития искусства в России (к таким этапам он относил и XVIII век), при этом заключая, что автопортрет — это счастливый случай, дающий повод для серьезных выводов о месте художника в жизни, о его роли в обществе, социальном самочувствии, о том, как понимала та или иная эпоха сущность и назначение искусства.²

В этом отношении, запечатление гравером собственного облика в гравюре — тот самый счастливый случай, а в контексте русского искусства XVIII века — вообще счастливая случайность, поскольку за все XVIII столетие известны только две работы в отечественной художественной практике, которые можно отнести к воплощению автопортрета в печатной графике, и которые были созданы в это время в России не иностранными мастерами: это собственный гравированный портрет Евграфа Петровича Чемесова (1737—1765) (Ил. 1),³ оттиски которого находятся в ряде российских музейных собраний, и гравированный портрет Петра Антиповича Антипьева (1744 — до 1784) (офорт),⁴ ни доска, ни оттиски которого не сохранились.⁵

² Д. В. Сарабьянов, *Русская живопись. Пробуждение памяти* (Москва: Искусствознание, 1998). (D. V. Sarab'ianov, *Russkaia zhivopis'. Probuzhdenie pamianti* (Moscow: Iskuststvoznanie, 1998).

³ Д. А. Ровинский, *Подробный словарь русских гравированных портретов*, т. 3 (Санкт-Петербург: Тип. Имп. Акад. наук, 1888), 2109, № 1; Д. А. Ровинский, *Подробный словарь русских граверов XVI — XIX вв.* т. 2 (Санкт-Петербург: Тип. Имп. Акад. наук, 1895), 1126, № 3. (D. A. Rovinskii, *Podrobnii slovar' russkikh gravirovannykh portretov*, t. 3 (St. Petersburg: Tip. Imp. Akad. nauk, 1888), 2109 (№ 1); D. A. Rovinskii *Podrobnii slovar' russkikh graverov XVI — XIX vv.*, t. 2 (St. Petersburg: Tip. Imp. Akad. nauk, 1895), 1126 (№ 3)).

⁴ Д. А. Ровинский видел этот портрет в Москве, в собрании полковника В. Поленова. См.: Д. А. Ровинский, *Подробный словарь русских гравированных портретов*, т. 1 (Санкт-Петербург: Тип. Имп. Акад. наук, 1886), 334; Д. А. Ровинский, *Подробный словарь русских граверов XVI — XIX вв.*, т. 1 (Санкт-Петербург: Тип. Имп. Акад. наук, 1895), 27. (D. A. Rovinskii, *Podrobnii slovar' russkikh gravirovannykh portretov*, t. 1 (St. Petersburg: Tip. Imp. Akad. nauk, 1886), 334; D. A. Rovinskii, *Podrobnii slovar' russkikh graverov XVI — XIX vv.*, t. 1 (St. Petersburg: Tip. Imp. Akad. nauk, 1895), 27).

⁵ К воплощению автопортрета в гравюре можно также отнести гравированный портрет Н. А. Львова, созданный вероятно А. Н. Олениным по автопортретному рисунку Львова (1787; бумага, мягкий лак; ГМИИ им. А. С. Пушкина). См.: Д. А. Ровинский, *Подробный словарь русских гравированных портретов*, т. 2, 1208; Ровинский, *Подробный словарь русских граверов XVI — XIX вв.*, т. 2, 602. [Rovinskii, *Podrobnii slovar' russkikh gravirovannykh portretov*, 2, 1208; Rovinskii, *Podrobnii slovar' russkikh graverov XVI — XIX vv.*, 2, 602). Однако в отличие от Чемесова и Антипьева, которые были профессиональными граверами (то есть зарабатывали на жизнь занятиями гравюрой), Львов был дилетантом, увлекавшимся архитектурой, химией, геологией и многими другими видами науки и искусства. Поэтому данный эстамп, несомненно, заслуживающий отдельного внимания, вынесен за пределы настоящей статьи, в центре внимания которой — изображения, созданные граверами-профессионалами.



Ил. 1. Е. П. Чемесов, по рисунку Ж. Л. де Велли. “Автопортрет” Е. П. Чемесова. Около 1763 — 1765 гг. Бумага верже; офорт, резец, сухая игла. 22,5 x 17,4 см (лист), 19,5 x 15,2 см (доска). Государственный исторический музей (Москва).⁶

Особенно интригует тот факт, что гравированный портрет Чемесова в свое время был отвергнут представителями самой авторитетной художественной институции страны. Увольняясь по собственному желанию из Академии художеств, Чемесов, один из самых талантливых русских граверов своего времени, на протяжении нескольких лет возглавлявший Гравировальный класс и воспитавший ряд ярких учеников, предложил Академии приобрести у него за двести пятьдесят рублей четырнадцать гравированных досок и по несколько эстампов с каждой из них. Месяц спустя, безуспешно ожидавший ответа и уязвленный затянувшимся молчанием мастер напомнил о своем предложении, заметив, что не считает “себе за великое оными досками и эстампами Академию подарить.”⁷ В ответ последовало распоряжение выдать Чемесову обозначенную сумму, но при этом отдать граверу доску с его портретом и оттиски с нее:

⁶ По рамке медальона надпись: *Е. ЧЕМЕСОВЪ, ВЫРЕЗАНЪ ИМЪ САМИМЪ; А РИСОВАНЪ ЕГО ПРІЯТЕЛЕМЪ І. ДЕВЕЛЛИЕМЪ*. Под медальоном слева подпись: *I. de Velly del.* Под медальоном справа подпись: *E. Tchemesoff Scul.* Под изображением слева чернилами пером: *de Velly pinx*: Под изображением справа чернилами пером: *Tschemesoff excud*: На нижнем поле листа чернилами пером: *Elis Tchemesoff, Russe du Nation, Eleve de l'Academie des beaux arts à S^t Petersbourg, et qui en est Membre à present, il est grave ici lui même. C'est un des meilleurs graveurs qui je conoisce, et des plus gracieux. On a de lui une infinité d'excellents ouvrages. Il vit encore 1781.*

⁷ Письмо Е. П. Чемесова к А. М. Салтыкову, 2 февраля 1765, Российский Государственный Исторический Архив (РГИА), Санкт-Петербург, Ф. 789, оп. 1, ч. 1, ед. хр. 168, л. 22. (Pis'mo E. P. Chemesova k A. M. Saltykovu, 2 fevraliia 1765, Rossiiskii Gosudarstvennyi Istoricheskii Arkhiv (RGIA), St.

Академия в разсуждении тех щедрот с каковыми великая Ея Покровительница установить благоволила, в вашем подарке никакой надобности не имеет, почему и определено вам выдать двести пятьдесят рублей, возвратя доску вашего портрета и с четырнадцатью эксемплярами с онаго, которыя денги и получить имеете от эконома, а доску и эстампы от господина адъюнкта Головачевского.⁸

Так завершалось письмо от 5 марта 1765 г. академику Чемесову от имени Совета Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге, подписанное конференц-секретарем Александром Михайловичем Салтыковым (1728—1782).⁹

Тот факт, что из всех предложенных работ в Академии сочли нужным вернуть граверу его портрет, наводит на мысль, что конференц-секретарь и члены академического Совета по какой-то причине стремились подчеркнуть этим жестом пренебрежительное отношение к данному произведению и/или изображенному на нем человеку.

Попытка разобраться в мотивах отказа членов Совета от портрета Чемесова, а также внимательное изучение двух единственных известных гравированных портретов русских граверов XVIII века уводят далеко за пределы счастливой случайности, какой, по сути, каждый из этих портретов и являлся в русской художественной ситуации того времени, побуждая решить ряд актуальных проблем, связанных с осмыслением феномена автопортрета в России, с изучением особенностей самосознания и социального статуса русских граверов. В данной статье эти уникальные эстампы рассмотрены в соотнесении с работами западноевропейских мастеров, автопортретами русских граверов в живописи и оригинальной графике, а также документальными свидетельствами современников. Это позволило яснее выявить причины крайней редкости автопортрета в России XVIII столетия и специфику воплощения портретного образа в гравюре в сравнении с другими видами искусства. Как показано в настоящей работе, гравированный автопортрет являлся пространством свободы самовыражения, в котором мастер был независим от влияния заказчика, и в то же время мог продемонстрировать свое особое социальное положение и вписать свой образ в складывающуюся социальную иерархию. Он представлял собой побочное явление, отклоняющееся от официальной стратегии развития русского искусства XVIII века, но заключавшее в себе непривычное для того времени высокое представление о личности художника и предвосхитившее, пока еще как предчувствие, осознание в ней таких глубин, которые будут открыты уже в эпоху романтизма.

Petersburg, f. 789, op. 1, ch. 1, ed. khr. 168, l. 22). Цит. по: К. В. Малиновский, *Евграф Петрович Чемесов* (Санкт-Петербург: Крига, 2006), 108. (K. V. Malinovskii, *Evgraf Petrovich Chemesov* (St. Petersburg: Kriga, 2006), 108).

⁸ Подробнее об увольнении Е. П. Чемесова и его переписке с А. М. Салтыковым см.: Малиновский, *Евграф Петрович Чемесов*, 106-110. (Malinovskii, *Evgraf Petrovich Chemesov*, 106-110).

⁹ Письмо А. М. Салтыкова к Е. П. Чемесову, 5 марта 1765, РГИА, Ф. 789, оп. 1, ч. 1, ед. хр. 168, л. 24 об. (Pis'mo A. M. Saltykova k E. P. Chemesov, 5 marta 1765, RGIA, f. 789, op. 1, ch. 1, ed. khr. 168, l. 24 ob.). Цит. по: Малиновский, *Евграф Петрович Чемесов*, 110. (Malinovskii, *Evgraf Petrovich Chemesov*, 110).

Одна из проблем, с которыми я столкнулась, обратившись к портретам Чемесова и Антипьева, связана с необходимостью прояснить, является ли каждый из этих эстампов автопортретом в полном смысле слова. В XVIII веке термина автопортрет ни в русском, ни в других европейских языках еще не существовало: первое упоминание на английском (*self-portrait*) относится только к 1831 году.¹⁰ Кроме того, общепринятое определение понятия “автопортрет” — изображение художником самого себя при помощи зеркального отражения в живописи, рисунке, гравюре или скульптуре — применимо к данным работам с некоторыми оговорками.¹¹ Чемесов изобразил собственный облик, не напрямую ориентируясь на свое отражение в зеркале, а по рисунку, созданному другим художником, французским живописцем и рисовальщиком Жаном Луи де Велли [Jean Louis de Velly] (1730—1804), который жил в России с 1754 г. и в 1759 — 1760 гг. преподавал в Академии художеств. В надписи по медальону на обрамлении гравюры упомянуто, что портрет “РИСОВАНЪ ЕГО ПРІЯТЕЛЕМЪ І. ДЕВЕЛЛИЕМЪ.” Характерно, что Д. А. Ровинский, автор фундаментальных трудов по истории русской гравюры, не использовал термин “автопортрет” по отношению к данному эстампу, определяя его как “портрет самого Чемесова”¹² и “Евграф Петрович Чемесов; его собственный офорт.”¹³ Несмотря на двойственное положение гравированного портрета Чемесова в контексте традиционного представления об автопортрете, в научной и популярной литературе и в каталогах музейных собраний его принято относить именно к этой разновидности портретного жанра.¹⁴ Столь же двойственную позицию занимает и гравированный портрет Антипьева, который, как мы знаем из описания Ровинского, был создан мастером по рисунку А. Соболева (Ровинский обозначает его как “Антипьев, его собственный портрет”).¹⁵ Хотя оба эти портрета не являются автопортретами в традиционном смысле этого слова, автопортретная составляющая в них присутствует, и как случаи обращения граверов к увековечиванию собственного образа эти эстампы могут быть рассмотрены в рамках общей проблематики автопортретных изображений, создание которых предполагало высокий уровень самосознания авторов и осознание ими социальной ценности своей личности.

¹⁰ Hall, *The Self-Portrait*, 151.

¹¹ См., например: ГАХН. *Словарь художественных терминов. 1923 — 1929*, сост. И. М. Чубарова (Москва: Логос-Альтера, Ессе Homo, 2005), 10-11. (GAKhN. *Slovar' khudozhevstvennykh terminov. 1923 — 1929*, sost. I. M. Chubarova (Moscow: Logos-Al'tera, Esse Homo, 2005), 10-11).

¹² Д. А. Ровинский, *Русский гравёр Чемесов: гелиографические копии с его произведений, сделанные по способу г. Скамони* (Санкт-Петербург: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1878), 10. (D. A. Rovinskii, *Russkii graver Chemesov: geliograficheskie kopii s ego proizvedenii, sdelannye po sposobu g. Skamoni* (St. Petersburg: Ekspeditsiia zagotovleniia gosudarstvennykh bumag, 1878), 10).

¹³ Ровинский, *Подробный словарь русских гравёров XVI — XIX вв.*, т. 2, 119. (Rovinskii, *Podrobnii slovar' russkikh graverov XVI — XIX vv.*, 2, 119).

¹⁴ См., например: И. Лазаревский, *Евграф Петрович Чемесов* (Москва—Ленинград: Искусство, 1948), 20; Малиновский, *Евграф Петрович Чемесов*, 87-90; С. В. Морозова, *Портрет в русской гравюре XVIII века. Из собрания Государственного исторического музея: аннотированный альбом-каталог* (Москва: Государственный исторический музей, 2010), 448-449, № 214. (I. Lazarevskii, *Evgraf Petrovich Chemesov* (Moscow—Leningrad: Iskusstvo, 1948), 20; Malinovskii, *Evgraf Petrovich Chemesov*, 87-90; S. V. Morozova, *Portret v russkoĭ graviure XVIII veka. Iz sobraniia Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeia: annotirovannii al'bom-katalog* (Moscow: Gosudarstvennyi istoricheskii muzei, 2010), 448-449 (№ 214)).

¹⁵ См. примеч. 4.

Прежде исследователи не раз обращали внимание на редкость автопортрета в отечественном искусстве раннего Нового времени, когда “автопортрет мог либо существовать как нечто исключительное, [...] либо решаться в традициях ‘обычного’ портрета,”¹⁶ поскольку “общество к авторству не совсем готово”¹⁷ и еще не сложился тип независимого свободно мыслящего художника. Это заметно отличалось от ситуации в странах Западной Европы, где художники пользовались сравнительно большей свободой, обладали более высоким социальным статусом и имели более высокий доход, чем их коллеги в России. Известно, что французские, итальянские, немецкие и британские мастера, приглашенные в Санкт-Петербург, получали там более высокое жалованье, чем русские художники. Западноевропейская галерея автопортретов и портретов живописцев, скульпторов и граверов в печатной графике довольно обширна.¹⁸ Для иностранных граверов, приезжавших в XVIII веке в Санкт-Петербург, автопортретные эстампы были привычным явлением. Например, в Германии они были известны уже с конца XV века, начиная с портрета немецкого ювелира и гравера Исраэля ван Мекенема Младшего [Israhel van Meckenem der Jüngere] (ок. 1440/1445—1503), запечатлевшего себя с женой Идой в технике резцовой гравюры на меди около 1490 г.¹⁹ Характерно, что после прибытия в столицу Российской империи немецкого гравера Георга Фридриха Шмидта [Georg Friedrich Schmidt] (1712—1775) одной из первых работ мастера в Санкт-Петербурге был именно гравированный автопортрет (Ил. 3).

Зачем и для кого гравюру создавать в гравюре свой автопортрет? Нам не известны документальные свидетельства об обстоятельствах заказа, как и вообще о наличии фигуры заказчика, в случае с изображениями Чемесова и Антипьева. На протяжении всей истории европейского искусства автопортреты (в какой бы технике они ни были исполнены) редко создавали на заказ. Самое заметное исключение — основанная кардиналом Леопольдо Медичи [Leopoldo de Medici] (1617—1675) коллекция автопортретов флорентийской галереи Уффици [*Galleria degli Uffizi*], ряд произведений которой были специально написаны художниками для этого знаменитого собрания. В 1784 г. залы с автопортретами в Уффици впечатлили известного русского драматурга Дениса Ивановича Фонвизина (1745—1792), с восхищением замечавшего в своем письме к матушке: “Вообще сказать, флорентинская галерея в некотором смысле безпримерна [...] За великую редкость почитаются в ней две комнаты, наполненные портретами

¹⁶ О. С. Евангулова, А. А. Карев, *Портретная живопись в России второй половины XVIII в.* (Москва: Изд-во МГУ, 1994), 73. (O. S. Evangulova, A. A. Karev, *Portretnaia zhivopis' v Rossii vtoroi poloviny XVIII v.* (Moscow: Izd-vo MGU, 1994), 73).

¹⁷ Г. В. Вдовин, *Персона, индивидуальность, личность: опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века* (Москва: Прогресс-Традиция, 2005), 128—129 (G. V. Vdovin, *Persona, individual'nost', lichnost': opyt samopoznaniia v iskusstve russkogo portreta XVIII veka* (Moscow: Progress-Traditsiia, 2005), 128-129).

¹⁸ См.: *Fecit ad vivum. Портреты художников в западноевропейской гравюре XVI—XVIII веков: каталог выставки*, сост. Н. К. Масюлионите (Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009). (*Fecit ad vivum. Portrety khudozhnikov v zapadnoevropeiskoi graviure XVI—XVIII vekov: katalog vystavki*, sost. N. K. Masiulionite (St. Petersburg: Izd-vo Gos. Ėrmitazha, 2009)).

¹⁹ См. изображение: Israhel van Meckenem, “Double Portrait of Israhel van Meckenem and His Wife Ida, circa 1490,” engraving, The British Museum (BM), London, accessed November 26, 2023, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_E-1-94.

великих живописцев, писанными собственною их кистью. Каждый мастер, сам свой портрет написав, присылал в галерею. Сие вошло в обычай и до днесь продолжается.”²⁰ Характерно, что в данном коротком пассаже, поясняя “великую редкость” увиденного, Фонвизин дважды акцентирует внимание на том, что речь идет не просто о портретах живописцев, но именно об автопортретах (“писанными собственною их кистью,” “сам свой портрет написав”). Так в глазах просвещенного русского зрителя факт непосредственного участия художника в создании своего изображения наделял последнее особенной ценностью. Столь эмоциональная реакция Фонвизина на автопортреты, какая вряд ли могла возникнуть у его западноевропейского современника, отражает русскую художественную ситуацию того времени, для которой изображения художниками самих себя еще были редкостью.

В этом контексте надпись, выгравированная Чемесовым на самом заметном месте в своем автопортрете, прочитывается как дерзкая попытка автора гравюры заявить о себе и в то же время — как отражение его почти детской радости (как у Фонвизина), вызванной самим фактом объединения автора и модели портрета в одном лице: по рамке медальона, где принято было давать информацию об изображенном и его заслугах, он поместил крупными буквами “Е. ЧЕМЕСОВЪ, ВЫРЕЗАНЪ ИМЪ САМИМЪ...,” подчеркивая свое присутствие в работе не только через портретный образ, но и через его исполнение.

Начиная с известного “Автопортрета с женой” Андрея Матвеева (1701—1739) (около 1729; холст, масло; Государственный Русский музей, Санкт-Петербург),²¹ немногие русские художники в XVIII веке обращались к изображению собственного облика. Причины малого присутствия автопортрета в русском искусстве принято связывать с социальными обстоятельствами и особенностями мировоззрения художников. Одна из важнейших причин — невысокое положение мастеров искусства в общественной системе, вследствие чего русские художники не чувствовали права заниматься собой. Еще не завершившийся процесс самоосознания личности в России XVIII века способствовал преобладанию общетипологического начала над частно-индивидуальным, поэтому русский художник еще не ощутил красоты частной жизни и не имел развитых представлений об индивидуальности.²²

Соглашаясь с этой точкой зрения, заметим, что в целом статус мастеров искусства в художественной ситуации России на протяжении XVIII века постепенно возрастал. В соответствии с “Привилегией и Уставом Императорской Академии Трех Знатнейших Художеств, Живописи, Скульптуры и Архитектуры с Воспитательным при оной Академии Училищем в Санкт-Петербурге 1764 года,” отличившихся хорошим поведением и успехами в “художествах и мастерствах” и

²⁰ Сочинения Д. И. Фонвизина. Полное собрание оригинальных произведений. С кратким биографическим очерком и портретом автора, гравированным на стали Ф. А. Брокгаузом в Лейпциге (Санкт-Петербург: Издание А. Ф. Маркса, 1893), 383. (*Sochineniia D. I. Fonvizina. Polnoe sobranie original'nykh proizvedenii. S kratkim biograficheskim ocherkom i portretom avtora, gravirovannym na stali F. A. Brokgauzom v Leiptsige* (St. Petersburg: Izdanie A. F. Marksa, 1893), 383).

²¹ См. изображение: А. М. Матвеев, “Автопортрет с женой, около 1729,” холст, масло, Государственный Русский музей (ГРМ), Санкт-Петербург, дата обращения 29.11.2023. (А. М. Matveev, “Avtoportret s zhenoi” (1729), oil on canvas, *Virtual'nyi Russkii muzei*, accessed December 17, 2023, https://rusmuseumvr.ru/data/collections/painting/18_19/zh_4913/index.php).

²² См: Сарабянов, *Русская живопись*. (Sarab'ianov, *Russkaia zhivopis'*).

получивших аттестаты жаловали и утверждали с их детьми и потомками быть совершенно свободными и вольными, их нельзя было принуждать ни к военной, ни к штатской службе без согласия. Более того, этих художников, мастеров, их детей и потомков запрещалось записывать в крепостные. Даже если такой человек добровольно записался крепостным или женился на крепостной девушке или вдове, то и это не могло ввести его в крепостную зависимость, наоборот — вступившая с ним в брак и рожденные от них дети становились вольными. Таким образом, овладение “свободным художеством” открывало возможность обрести более высокое социальное положение для одаренных художественными способностями молодых людей, происходивших, например, из семей солдат или крепостных крестьян.²³ Хотя с основанием в Санкт-Петербурге Императорской Академии художеств гравюру не перечисляли в числе знатнейших, искусство гравирования преподавали там с первых лет, лучшие ученики Гравировального класса имели право на пенсионерские поездки за границу наравне с воспитанниками других классов, и сами граверы могли становиться академиками. Это имело большое значение для формирования самосознания и повышения социального статуса граверов. Достигнув высокого уровня мастерства и признания, они могли рассчитывать на то, чтобы их воспринимали не только как ремесленников, но как мэтров, чьи успехи в искусстве способствовали развитию отечественной культуры.

Однако в соотношении статуса граверов и живописцев были свои нюансы. В начале 1765 г. в иерархической системе Академии художеств произошли перемены, в результате которых искусство гравюры заняло более низкое положение, чем живопись, скульптура и архитектура. И Чемесов очень остро воспринял эти нововведения. Карьера мастера развивалась стремительно и успешно. С 1759 г. он учился у немецкого гравера Шмидта, руководившего Гравировальным классом в Санкт-Петербургской Академии художеств. Уже в 1762 г., после ухода Шмидта с этой должности, молодой русский гравер, которому на тот момент было всего лишь двадцать четыре года, стал его преемником. Возглавив класс гравирования, Чемесов проявил себя не только как выдающийся мастер резца и офорта, но и как талантливый наставник и руководитель. Между тем, 1 января 1765 г. вступил в силу новый Регламент Академии, в соответствии с которым Гравировальный класс был отнесен к числу вспомогательных, за руководителем этого класса был закреплен более низкий статус, чем за руководителями классов живописи, скульптуры и архитектуры, и почти в два раза уменьшался его оклад. Это не могло не быть оскорбительным для Чемесова, к тому времени уже достигшего больших карьерных высот, чем это предлагалось в соответствии с новыми установлениями для мастера его квалификации. Наряду с ухудшением состояния здоровья гравера, нежелание примириться с таким положением дел очевидно и стало причиной его ухода из Академии. В августе того же года Чемесов скончался.

Исключительными для России того времени были и его карьерный путь, и профессиональные амбиции, а решение (кем бы оно ни было подсказано)

²³ См.: С. Н. Кондаков, *Юбилейный справочник имп. Академии художеств 1764—1914*, ч. 1 (Санкт-Петербург: Академия Художеств, 1914), 153. (S. N. Kondakov, *Iubileinyi spravochnik imp. Akademii khudozhestv 1764—1914*, ch. 1 (St. Petersburg: Akademiia Khudozhestv, 1914), 153).

запечатлеть свой образ в гравюре могло быть воспринято как особая дерзость и более амбициозный поступок, чем создание своего портрета в живописи или рисунке. Как справедливо заметили в 1977 г. организаторы первой выставки русского и советского автопортрета, состоявшейся в Третьяковской галерее в Москве, автопортреты художников вообще носят более частный характер, чем другие разновидности портретного жанра, и противостоят официальной линии светского репрезентативного портрета.²⁴ Созданные по собственному желанию художников, не на заказ, автопортреты в живописи и оригинальной графике были способом самопознания, свидетельством возрастающего внимания авторов к своей индивидуальности и оставались в большинстве случаев частным делом.

В отличие от других видов изобразительного искусства, обращение к автопортрету в гравюре, в силу ее технологической специфики и особенностей российской художественной практики в XVIII веке предполагало очень специальные мотивы. Ведь ни офорт, в котором, по свидетельству Д. А. Ровинского, был исполнен автопортрет Антипьева, ни смешанная техника гравюры офортом, резцом и сухой иглой в автопортрете Чемесова не давали мастеру таких быстроты в исполнении и свободы самовыражения, как оригинальная графика и даже живопись. Трудоемкий процесс создания изображения на медной доске; постоянный самоконтроль при помощи зеркала (для того, чтобы иметь в виду, каким будет впоследствии отпечаток, зеркальный по отношению к рисунку на доске); аккуратное нанесение краски на доску и непростая работа над печатью оттисков — прежде чем решиться на все эти манипуляции, у мастера должна была быть особая мотивация создать автопортрет именно в этом виде искусства.

Очевидно, что Чемесова и Антипьева должна была привлекать способность гравюры тиражировать образ во множестве экземпляров, возвещавших широкому кругу лиц о социальной значимости изображенного и о его достижениях и тем самым прославить его имя. Создавая гравированный автопортрет, мастер выходил за рамки приватного, притязая на максимально возможную в то время открытость образованной публике. Однако создание и печать гравюр были возможны тогда в России почти исключительно под контролем государства.

Если в странах Западной Европы гравирование, как и книгопечатание, с момента своего возникновения находилось в руках частных предпринимателей, то в России оно изначально было делом по преимуществу государственным.²⁵ Насколько существенное политическое значение могли иметь гравированные портреты, осознавали здесь уже в конце XVII века.²⁶ Присущие гравюре особые

²⁴ *Автопортрет в русском и советском искусстве. Каталог выставки. Государственная Третьяковская галерея* (Москва: Советский художник, 1977), 3. (*Avtoportret v russkom i sovetskom iskusstve. Katalog vystavki. Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereia*, 3 (Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1977), 3).

²⁵ О возникновении гравюры в России и ее развитии в первой четверти XVIII века см.: М. А. Алексеева, *Гравюра петровского времени* (Ленинград: Искусство, 1990). (М. А. Alekseeva, *Graviura petrovskogo vremeni* (Leningrad: Iskusstvo, 1990)).

²⁶ Например, гравированные в России и за границей изображения царевны Софьи служили вескими уликами при обвинении в 1689 г. фаворита Софьи Федора Шакловитого (середина 1640-х — 1689) и его единомышленников, ибо, будучи отпечатанными во множестве экземпляров, должны были легитимировать и прославить образ царевны на родине и за рубежом. На допросе сторонник Шакловитого Семен Медведев (1641—1691) сообщал: “И сказал он Федка про те листы:

возможности тиражирования открывали широкие перспективы ее использования для распространения информации и формирования общественного мнения. Поэтому закономерно, что в абсолютистском государстве, каким являлась в XVIII веке Российская империя, процесс трансляции портретных образов в эстампах регулировали государственные институции. В петровское время гравюры создавали в Оружейной палате Московского Кремля, на Московском печатном дворе и в Санкт-Петербургской типографии, с 1724 г. — в Академии наук, а с 1757 г. — в Академии художеств. Более того, за исключением лубочных изображений, листы, исполнявшиеся вне государственных гравировальных мастерских, в той или иной степени были с ними связаны. Например, эстампы, которые печатали с 1759 г. на фабрике московского купца Михаила Артемьева (1724—1773), были гравированы под наблюдением или собственноручно Иоганном Штенглином [Johann Stenglin] (1715/17— после 1776) — гравером из Аугсбурга, приглашенным одним из первых в России знатоков и собирателей гравюры Якобом Штелиным [Jacob von Stählin (Staehlin)] (1709—1785) в Санкт-Петербургскую Академию наук.²⁷

Интересно, что среди разнообразной портретной продукции в сфере русской печатной графики XVIII века нет портретов граверов, но есть именно их “автопортреты.” Если считать, что тиражирование образа художника в гравюре не входило в ряд приоритетных направлений с государственной точки зрения, то оно могло произойти либо по инициативе самого автора, либо по просьбе/заказу близкого человека или ценителя его искусства.

Был ли автопортрет Чемесова исполнен по собственному побуждению или по просьбе или заказу частного лица? Нам известны некоторые гравированные портреты, созданные в России XVIII века не по инициативе государственных институций, а по частным заказам. Однако в то время факт личного участия индивидуальных заказчиков в издании гравюры, как правило, обозначали в гравированной надписи под изображением. Например, так было в гравированном Дмитрием Герасимовичем Герасимовым (1737/39—1784) портрете Богдана Егоровича Ельчанинова (1771; офорт, резец), изданном другом изображенного — драматургом и переводчиком Владимиром Игнатьевичем Лукиным (1737—1794), о чем свидетельствует текст в нижней части листа: “Издан Ево другом Кабинета Секретарем Владимиром Лукиным.”²⁸ На автопортретном эстампе Чемесова

те де листы печатаны за морем его, Федкиным, промыслом, чтоб ей великой государыне слава и за морем была. По листам де, которые печатаны в орлах на его Федкине дворе, слава в Московском государстве.” См.: “Распрос Семену Медведеву. Сентября 30, Дело розыскное и статейной список, за пометами думных дьяков, о вершенье воров и изменников, Федки Шакловитова единомышленников, Микитки Гладкова, Сенки Медведева, что был старец Селиверстко, и о ссылке в Сибирь Стенки Евдокимова с товарищи. Начато 5-го Сентября и кончено 5-го Октября 1689 года в государевом объезде, в Троицко-Сергиевском монастыре, в розыском шатре,” цит. по: *Розыскныя дела о Федоре Шакловитом и его сообщниках. Издание археографической комиссии*, т. 1 (Санкт-Петербург: Типография Товарищества “Общественная польза,” 1884) 597. (*Rozysknyia dela o Fedore Shaklovitom i ego soobshchnikakh, Izdanie arkheograficheskoi komissii*, t. 1 (St. Petersburg: Tipografiia Tovarichestva “Obshchestvennaia pol’za,” 1884), 597).

²⁷ Ровинский, *Подробный словарь русских граверов XVI — XIX вв.*, т. 1, 29. (Rovinskii, *Podrobnii slovar’ russkikh graverov XVI — XIX vv.*, t. 1, 29).

²⁸ См. изображение: Д. Г. Герасимов, “Портрет Б. Е. Ельчанинова, 1771,” офорт, резец, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (ГМИИ), Москва, Гравюра в России XVIII — первой половины XIX столетия, дата обращения 29.11.2023. (D. G. Gerasimov, “Portret B. E. El’chaninova 1771,” Gosudarstvennyi muzei izobrazitel’nykh iskusstv im. A. S.

подобной надписи нет, хотя любителей и почитателей его искусства при жизни мастера было немало.

Особенно высоко современники ценили рисунки Чемесова, сделанные тушью и пером (к сожалению, сегодня известные лишь по описаниям),²⁹ и в 1761 г. на страницах московского журнала *Полезное увеселение* можно было прочесть восторженные стихотворные строки, посвященные выдающемуся художнику:

Когда на Шмитову работу я взираю,
Великим в том его искусстве поставляю,
Но как я зрю пера досужество при том,
Чего ты, Чемезов, достиг своим трудом,
То более еще тебя я почитаю,
И с грабштихом пера искусство не сравняю.³⁰

Автор стихотворения с воодушевлением говорит о превосходстве рисунков Чемесова над блестящими по технике эстампами его учителя — знаменитого немецкого гравера Шмидта, на протяжении пяти лет, с 1757 г. преподававшего в Санкт-Петербурге в Академии наук и в Академии художеств.

Слава Чемесова продолжалась и после смерти мастера. В 1779 г. его профессиональными достижениями и человеческими качествами восхищался поэт Гавриил Романович Державин (1743—1816):

Рачитель Чемесов художеств был свободных,
Художник первый он из россов благородных.
Приятности души и сердца он являл,
О добродетели! Он вас изображал.³¹

Несмотря на очень недолгую жизнь мастера, вклад Чемесова в развитие гравирования в России и собственным своим творчеством, и организацией работы в Гравировальном классе Академии художеств, и педагогической

Pushkina (GMII), accessed November 29, 2023, http://www.russianprints.ru/printmakers/g/gerasimov_dmitriy/portret_elchaninova.shtml.

²⁹ Перьевые рисунки Чемесова не сохранились. Однако в собрании Третьяковской галереи хранятся два рисунка мастера, выполненные в других графических техниках. Один из них — портрет Екатерины II в трауре (1762, бумага, серебряный карандаш, 15,5 x 12,5 см) — по мнению А. А. Сидорова, был выполнен в расчете на гравирование. См.: *Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XVIII—XX веков*, т. 1 (Москва: Красная площадь, 1996), 199, (№ 265). (*Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereia. Katalog sobraniia. Risunok XVIII—XX vekov*, t. 1 (Moscow: Krasnaia ploshchad', 1996), 199 (no. 265)). Другой — портрет императрицы Елизаветы Петровны (1761—1762, бумага, пастель, итальянский карандаш, 35 x 28 см) — приписывается Чемесову на основе надписи на обратной стороне рисунка: "Originalzeichnung des russischen Stechers Tschemesoff zu dem bekannten Stiche 'Die Kaiserin Elisabeth' das er unter Schmidts Leitung." (Оригинальный рисунок русского гравера Чемесова к известной гравюре "Императрица Елизавета," который он [исполнил] под руководством Шмидта). См.: Малиновский, *Евграф Петрович Чемесов*, 62. (Malinovskii, *Evgraf Petrovich Chemesov*, 62).

³⁰ "Господину Чемезову, искусному рисовальщику пером," *Полезное увеселение*, т. 3, разд. 9, № 5 (февраль, 1761), 46. ("Gospodinu Chemesovu, iskusnomu risoval'shchiku perom," *Poleznoie uveselenie*, t. 3, razd. 9, no. 5 (February 1761), 46).

³¹ *Санктпетербургский вестник*, ч. 3 (1779), 114. (*Sanktpeterburgskii vestnik*, ch. 3 (1779), 114).

деятельностью, действительно был значительным, что признавали вслед за Державиным и исследователи русской гравюры этого периода.

По-видимому, Чемесова высоко ценили и любители гравюры того времени. В собрании Государственного исторического музея сохранился оттиск автопортрета Чемесова, уникальный тем, что на нем есть рукописная надпись, сделанная орешковыми чернилами пером на французском языке: “*Elis Tschemesoff, Russe du Nation, Eleve de l’Academie des beaux arts à St Petersburg, et qui en est Membre à present, il est grave ici lui même. C’est un des meilleurs graveurs qui je connoisse, et des plus gracieux. On a de lui une infinité d’excellents ouvrages. Il vit encore 1781.*” (“Евграф Чемесов, русский по национальности, воспитанник Академии изящных искусств в Санкт-Петербурге, а в настоящее время являющийся ее членом, здесь он сам себя награвировал. Это один из лучших известных мне граверов, и один из наиболее изящных. У нас есть бесконечное множество его превосходных произведений. Он все еще жив 1781.”) Ошибочное в некоторых фактах, поскольку Чемесов умер в 1765 г. и не создал “бесконечное множество” работ (хотя, быть может, владелец данного оттиска помимо гравюр хранил у себя много рисунков Чемесова), это свидетельство по ряду особенностей можно считать оценкой любителя, а возможно и знатока гравюр. На это указывают и фраза о национальности художника в начале рукописной заметки, как было принято в словарях и справочниках по гравюре, и емкая информация о гравере, избранная писавшим, и то, что он в “правильных” местах вписал имена автора рисунка (под изображением слева) и гравера (под изображением справа), следуя эмблематическому в своей основе принципу распределения текстов и изображений в гравированном портрете того времени. Об иноземном пребывании писавшего свидетельствует тот факт, что он в 1781 г. считал Чемесова еще живым и работающим в Академии — ошибка, которую вряд ли совершил бы любитель или коллекционер эстампов, находившийся в столице Российской империи или близ нее. Автор надписи, очевидно, был одним из прежних владельцев этого оттиска, поступившего в музей в 1914 г. в составе коллекции А. А. Васильчикова. Его личность пока остается загадкой, но сведения, сообщенные им в этих нескольких рукописных строках, значительно дополняют наши знания о восприятии творческого наследия Чемесова.

Таким образом, не удивительно, что Чемесов, уже в молодом возрасте сделавший головокружительную карьеру в Академии художеств, воспетый современниками и потомками, высоко ценимый любителями эстампов, чувствовал полное право воплотить свой образ в гравюре. Идея создать гравированный портрет могла принадлежать Де Велли, создавшему профильный рисунок, с которого Чемесов исполнил гравюру. В то же время, интерес к автопортрету мог возникнуть у русского мастера и под влиянием учителя — признанного в Берлине и Париже гравера Шмидта.

До приезда в Санкт-Петербург Шмидт уже изображал себя в гравюре (Ил. 2). В гравированном автопортрете 1752 г. он представлен почти анфас, сидящим за столом, с рейсфедером в правой руке, которым создает на листе рисунок, внимательно глядя в сторону зрителя.



Ил. 2. Георг Фридрих Шмидт. Автопортрет. 1752. Бумага, офорт. 21,1 x 16,8 см (лист обрезан). Государственный исторический музей (Москва). Под изображением подпись: *G. F. Schmidt se ipse fec.*

Вскоре после прибытия в столицу Российской империи немецкий гравер создал еще один гравированный автопортрет (Ил. 3). В отличие от более раннего изображения, композиция этого эстампа сложнее. В нем мастер показал и свои профессиональные умения и ориентиры, и творческие увлечения, и некоторые биографические вехи своей жизни.



Ил. 3. Георг Фридрих Шмидт. Автопортрет. 1758. Бумага верже, офорт. 28,1 x 23 см (лист), 23,2 x 17,7 см (доска). Государственный исторический музей (Москва). Под изображением по центру: *George Friedrich Schmidt, se ipse fecit aqua forti Petropol 1758.*

Изображая себя сидящим за столом у окна в мастерской, погруженным в работу, в простой одежде с темной шляпой на голове, Шмидт вдохновлялся одним из автопортретов голландского художника и гравера Рембрандта Харменса ван Рейна [Rembrandt Harmenszoon van Rijn] (1606—1669) — “Рембрандт, рисующий у окна” (1648; офорт).³² Увлекавшийся искусством Рембрандта и часто копировавший его офорты, немецкий гравер здесь проявил свое умение создать при помощи офортной иглы живой портретный образ. Однако, в отличие от упомянутого автопортрета голландца, композиция Шмидта выделяется своими деталями и иной расстановкой акцентов. Держа в правой руке рейсфедер над сложенными перед ним листами бумаги, он не смотрит прямо перед собой (хотя безусловно в процессе работы мастер смотрел на свое отражение в зеркале), а бросает внимательный взгляд в сторону и левой рукой указывает туда же, как если бы он в данный момент изображал не себя, а кого-то другого. В этой гравюре особенно привлекает способность Шмидта передать напряженный взгляд, присущий художникам во время работы. Характерно, что за окном, затянутым паутиной с висющим на ней паучком, открывается вид, который Шмидт мог созерцать только в России — пейзаж с избой и церковью с луковичным куполом и шатровой колокольней. Висящая слева на стене шпага — напоминание о военной службе в артиллерийском корпусе королевства Пруссия, где Шмидт прослужил шесть лет; изображенная слева от шпаги скрипка — указание на увлечение гравера музыкой; а стоящие спереди справа бутылка вина и бокал — намек на то, что изображенный был не чужд и простым земным удовольствиям. Все это легко коррелирует с характеристикой, данной Шмидту Штелиным, который в 1757 г. в письме к графу Кириллу Григорьевичу Разумовскому (1728—1803) делился своим впечатлением от встречи с мастером, отмечая, что это мужчина здорового вида, с загорелым лицом, полными огня глазами, непринужденными манерами, твердый и солидный в речах и не педант в своем искусстве.³³

Для Шмидта неоднократное обращение к созданию своих автопортретов в гравюре — связано не только с увлечением Рембрандтом (который ярко проявил себя в этой разновидности портретного жанра), но прежде всего с тем, что сам Шмидт был очень успешным и признанным в Европе гравером. Он учился в Берлине, несколько лет прожил во Франции, имел там большой успех, был принят в Королевскую Академию, затем стал придворным гравером прусского короля Фридриха II, а в 1757 г. был приглашен в Россию императрицей Елизаветой Петровной, и с согласия короля уехал в Санкт-Петербург на 5 лет. В этом контексте и в помещенной им на листе надписи “Petropol” (Петербург) можно

³² См. изображение: Rembrandt van Rijn, “Self-Portrait Drawing at a Window” (1648), etching, The Metropolitan Museum of Art (MMA), New York, accessed November 29, 2023, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/369807>.

³³ Я. Штелин к К. Г. Разумовскому, 21 сентября 1757 г., Российская Национальная Библиотека (РНБ), ф. 871, ед. хр. 238, л. 45. (Ja. Stelin k K. G. Razumovskomu, 21 sentiabria 1757 g., Rossiiskaia Natsional'naia Biblioteka (RNB), f. 871, ed. khr. 238, l. 45). Цит. по: К. В. Малиновский, ред., *Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России*, т. 1 (Москва: Искусство, 1990), 419. (K. V. Malinovskii, red., *Zapiski Iakoba Shtelina ob iziashchnykh iskusstvakh v Rossii*, t. 1 (Moscow: Iskusstvo, 1990), 419).

предполагать желание мастера подчеркнуть свою востребованность и в этой далекой стране.

Спустя три года после издания этой гравюры Шмидта, Чемесов написал свой живописный автопортрет (1761; холст, масло; Государственный Русский музей, Санкт-Петербург),³⁴ в котором он также обратился к типологии камерного портрета, представив себя, однако, без атрибутов, указывающих на профессиональную деятельность, но в процессе работы, внимательно глядящим на свое отражение.

В гравированном же автопортрете Чемесов представлен иначе. О задачах, которые гравер умышленно или неосознанно мог ставить перед собой, создавая это произведение, можно строить предположения, основываясь на художественных особенностях самой работы. В гравюре он показан в профиль, в изобразительном обрамлении в виде круглого медальона, подвешенного на банте на фоне каменной кладки — так же, как были представлены на гравированных им портретах столь высокопоставленные модели как генерал-фельдмаршал Б.-К. Миниха (1764; офорт, резец)³⁵ и граф Г. Г. Орлов (1764; офорт, резец, сухая игла),³⁶ оба (как и собственный портрет Чемесова) по рисункам Де Велли. По композиции эти гравюры относятся к “медальонному” типу портрета (когда портретное изображение дополняли изобразительным обрамление в виде круглого медальона), создателем которого был французский рисовальщик и гравер Шарль-Николя Кошен Младший [Charles Nicolas Cochin le fils] (1715—1790), с 1750-х гг. исполнивший более ста восьмидесяти подобных изображений.³⁷ Близкий подход в выборе формы самопрезентации мы видим и в автопортрете французского рисовальщика и гравера Пьера-Филиппа Шоффара [Pierre-Philippe Choffard] (1762; офорт, пунктир),³⁸ изобразившего себя в профиль в круглом медальоне, парящем в облаках среди цветочных гирлянд. Другой аналогичный пример, но уже не с оттенком рокайля, а в чисто классицистической форме — гравированный автопортрет еще одного французского современника Чемесова — живописца Жана-Батиста Грёза [Jean-Baptiste Greuze] (1725—1805), исполненный Жан-Жаком Флипаром [Jean-Jacques Flipart] (1719—1782) (Ил. 3) по графическому автопортрету художника. Лишенный дополнительных украшений в виде лент и бантов, тонко очерченный профильный образ художника заключен в овал, что

³⁴ См. изображение: Е. П. Чемесов, “Автопортрет, 1761,” холст, масло, ГРМ, Виртуальный Русский музей, дата обращения 29.11.2023. (Е. P. Chemesov, “Avtoportret” (1761), oil on canvas, *Virtual'nyi Russkii muzei*, accessed November 29, 2023, http://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/17_19/zh-5450/index.php).

³⁵ См. изображение: Е. П. Чемесов, “Портрет Б.-К. Миниха, 1764,” офорт, резец, ГМИИ, Гравюра в России XVIII — первой половины XIX столетия, дата обращения 29.11.2023. (Е. P. Chemesov, “Portret B.-Kh. Minikha” (1764), etching, GMI, Graviura v Rossii XVIII-pervoi poloviny XIX stoletia, GMI, accessed November 29, 2023, http://www.russianprints.ru/printmakers/ch/chemesov_evgraf/portret_munih_a_3.shtml).

³⁶ См. изображение: Е. П. Чемесов, “Портрет Г. Г. Орлова, 1764,” офорт, резец, сухая игла, ГМИИ, Гравюра в России XVIII — первой половины XIX столетия, дата обращения 29.11.2023. (Е. P. Chemesov, “Portret G. G. Orlova” (1764), etching, GMI, Graviura v Rossii XVIII — pervoi poloviny XIX stoletia, accessed November 29, 2023, http://www.russianprints.ru/printmakers/ch/chemesov_evgraf/portret_orlova2.shtml).

³⁷ Т. Н. Thomas, *French Portrait Engraving of the XVII and XVIII Centuries* (London: Bell, 1910), 139-142.

³⁸ См. изображение: Pierre Philippe Choffard, “Self-portrait,” 1762,” etching, ММoA, accessed November 29, 2023, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/745970>.

уподобляет изображение классическим геммам, пользовавшимся все большей популярностью в Европе.



Ил. 4. Жан-Жак Флипар, по рисунку Жана-Батиста Грёза. Портрет Жана-Батиста Грёза. 1763. Бумага; резец, офорт. 20 x 13,5 см (лист обрезан). Государственный исторический музей (Москва).³⁹

Чемесову могли быть известны и гравированный автопортрет Шоффара, и гравированный автопортрет Грёза, или какие-то иные подобные портреты французских граверов и живописцев. Они создавали прецедент, демонстрируя допустимость презентации художником своего образа не только показывая себя погруженным в работу или с атрибутами ремесла, но в подобии антиклизированной рельефной композиции, преобразовывавшей портрет в памятник мастера самому себе.⁴⁰ По-видимому, инициатива увековечить образ

³⁹ Под овалом на табличке надпись: *JEAN B^{TE}. GREUZE / PEINTERE DU ROY. / EN SON ACAD. R^{LES}. DE PEINT. ET SCULPT^{RE}. / DESSINÉ PAR LUI MÊME.* Под изображением слева подпись: *J. B. Greuze del.* Под изображением справа подпись: *Gravé par son ami J. J. Flipart en 1763.* На нижнем поле листа адрес: *A Paris chez Flipart Graveur du Roy, rue Galande, à gauche entrant par la rue S. Jacq.*

⁴⁰ Столь же мемориальный характер имеет и профильный “автопортрет” британского гравера Джеймса Фиттлера [James Fittler] (1758—1835), исполненный им около 1795 г. в технике офорта, резца и пунктира по рисунку Эдварда Фрэнсиса Берни [Edward Francis Burney] (1760—1848) и служивший в качестве фронтисписа к изданию гравюр с картонов Рафаэля в королевском собрании. См. изображение: James Fittler, after Edward Francis Burney, “Portrait of James Fittler, circa 1795,” BM, accessed November 29, 2023, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1867-0309-1507). Автор благодарит И. М. Марисину, указавшую на этот эстамп, который органично встраивается в ряд профильных автопортретов граверов по рисункам других художников.

Чемесова в такой форме, презентовавшей его (если смотреть на этот портрет в контексте творчества гравера) наравне с Минихом и Орловым, исходила от Де Велли. И Чемесов с готовностью воспринял эту идею. Являясь своего рода графическим монументом, этот первый опыт автопортрета в русской гравюре сегодня поражает неожиданной для России того времени дерзостью мастера, воплощая представление об особенном достоинстве художника.

Знаменательно, что эта концепция вскоре получила продолжение в гравированном автопортрете П. А. Антипьева, который, по свидетельству видевшего этот портрет Д. А. Ровинского, был изображен “на манер Чемесова” в профиль в медальоне.⁴¹ В обоих случаях профильный разворот модели интригует и тем, что предполагает посредничество “другого.” Увидеть себя в профиль довольно трудно, хотя и возможно, если использовать два зеркала, как, очевидно, поступил Грёз, рисуя свой автопортрет, впоследствии воспроизведенный в вышеупомянутой гравюре. Однако Чемесов и Антипьев доверились не зеркалам, а своим приятелям и коллегам — Де Велли и Соболеву.

Создание собственного изображения в гравюре на основе рисунка, сделанного другим автором, в данном случае актуализирует атмосферу творческого содружества и высокой степени взаимного доверия между представителями художественного сообщества, подобно тому, как это было, например, в Парижской Академии художеств.⁴² При этом гравер здесь является одновременно и автором, и зрителем. Характерна и эстетическая двойственность, заметная в изображении Чемесова, сочетающая отстраненность с непосредственностью впечатления, которое возникает у людей в процессе общения. Этот портрет представляет молодого гравера с утонченным профилем, заостренными чертами лица, словно вырезанными из слоновой кости, и в то же время с полуоткрытыми губами и открытым взглядом, создающими эффект живого выражения.

Ноту грусти в композицию вносят сколы и трещины в изображении каменной кладки, на фоне которой висит медальон с портретом. Подобные эффекты руинированности часто встречаются в гравированных портретах второй половины XVIII века, подчеркивая их сходство с памятниками, воплощавшими достижения великих личностей прошлого, и намекая на то, что достижения изображенного надолго останутся в памяти потомков. Руины напоминали и о ветхости всего земного. Как замечал Дени Дидро [Denis Diderot] (1713—1784), “мысли, вызываемые ... руинами, величественны. Все уничтожается, все гибнет, все проходит. Остается один лишь мир, длится одно лишь время.”⁴³ Создавая этот портрет, Чемесов, которому на момент завершения эстампа не было и тридцати лет, как будто предчувствовал свой скорый уход.

С гравированным автопортретом Чемесова связана еще одна научная интрига. В собрании Государственного исторического музея сохранился

⁴¹ Ровинский, *Подробный словарь русских гравированных портретов*, т. 1, 334. (Rovinskii, *Podrobnyi slovar' russkikh gravirovannikh portretov*, 1, 334).

⁴² О портретах художников и теме дружбы и соперничества в стенах парижской Академии художеств см.: Hannah Williams, *Académie Royale: a History in Portraits* (London: Routledge Taylor & Francis Group, 2017), 220-233; Jessica L. Fripp, *Portraiture and Friendship in Enlightenment France* (Newark, DE: University of Delaware Press, 2020).

⁴³ Denis Diderot, “Salon de 1767,” in *Œuvres complètes*, vol. 11 (Paris: Garnier, 1876), 229.

живописный портрет гравера (вторая половина XVIII века; холст, масло),⁴⁴ похожий общим абрисом модели на его изображение в гравюре, однако отличающийся от последней тем, что фигура на нем развернута в противоположную сторону и изображена по пояс. Этот портрет исследователи в разные годы или приписывали кисти Де Велли, считая его оригиналом для гравюры, или аргументированно предполагали принадлежащим кисти живописца Андрея Зяблова (?—1783), вероятно создавшего этот портрет по рисунку Де Велли.⁴⁵ Не вдаваясь в детали полемики, развернувшейся вокруг данного живописного полотна, заметим, что, на наш взгляд, последняя версия является наиболее обоснованной. Кем бы ни был таинственный автор этого портрета, сам факт появления в XVIII веке еще одного изображения прославленного гравера, присутствие этого портрета в дворянской усадьбе (в усадьбе Струйских Рузаевка) — пусть маленький, но еще один шаг к утверждению положения граверов в российском обществе того времени.

В пользу последнего утверждения свидетельствует и наличие гравированного автопортрета в творческом наследии такого мастера, как Антипов.⁴⁶ Автору настоящей статьи, увы, не приходилось видеть оттисков автопортрета Антипова, которые, по-видимому, не дошли до нашего времени. Учитывая малое количество данных о жизни и деятельности этого замечательного гравера, трудно судить о его самопредставлении и о мотивах, побудивших его воплотить свой образ в гравюре. Начиная профессиональный путь в искусстве с копирования произведений Шмидта и Чемесова, Антипов в след за ними пришел к тому, что воспроизвел в автопортрете ситуацию, впервые разыгранную Чемесовым, уподобившись талантливому предшественнику. Сын кузнеца Морского ведомства, работавший гравировальным подмастерьем при типографии Морского корпуса в Санкт-Петербурге и создавший ряд умело исполненных эстампов, Антипов не достиг таких карьерных высот и не был так прославлен современниками, как Чемесов. Между тем, симптоматично, что и этот мастер считал себя достойным того, чтобы быть изображенным на гравированном портрете. Как и Чемесов, Антипов ушел из жизни в молодом возрасте, не дожив до сорока лет.

Уже с середины XVIII века общественное положение граверов и уважение к профессии гравера в Европе были таковы, что в среде коллекционеров и знатоков искусства даже возник запрос на гравированные автопортреты и портреты граверов. Например, обладавший обширным собранием гравюр голштинский

⁴⁴ См. изображение: Малиновский, *Евграф Петрович Чемесов*, 91. (Malinovskii, *Evgraf Petrovich Chemesov*, 91).

⁴⁵ См.: Малиновский, *Евграф Петрович Чемесов*, 90. (Malinovskii, *Evgraf Petrovich Chemesov*, 90); А. Л. Вейнберг, «Чемесов и де Велли. К истории создания гравированного портрета Е. П. Чемесова», *Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования / Под ред. Т. В. Алексеевой* (Москва: Искусство, 1968), 183-193; К. В. Малиновский, *Евграф Петрович Чемесов* (Санкт-Петербург: Крива, 2006), 90. (А. Л. Veinberg, «Chemesov i de Velli. K istorii sozdaniia gravirovannogo portreta E. P. Chemesova», in *Russkoe iskusstvo XVIII veka. Materialy i issledovaniia*, pod. red. T. V. Alekseevoi (Moscow: Iskusstvo, 1968), 183-193).

⁴⁶ См. работы гравера: «Антипов Петр Антипович», Гравюра в России XVIII — первой половины XIX столетия, ГМИИ, дата обращения 29.11.2023. («Antipiev Petr Antipievich», Graviura v Rossii XVIII-pervoi poloviny XIX stoletia, GMII, accessed November 29, 2023, http://www.russianprints.ru/printmakers/a/antipiev_petr/index.shtml).

дворянин Фридрих Вильгельм Берхгольц [Friedrich Wilhelm von Bergholtz] (1699—1765), в течение нескольких лет в детстве и юности живший в России, в письме к Штелину благодарил последнего за портрет “тамошнего искусного гравера господина Георга Фридриха Шмидта” и выражал надежду на то, что и другие граверы, а именно русский мастер Ефим Григорьевич Виноградов (1725/28—1769), и работавшие в России иностранцы Иоганн Штенглин, Христиан Альберт Вортман [Christian Albrecht Wortmann] (1680—1760),⁴⁷ и Иоганн Кристоф Тейхер [Johann Teucher] (1715—?), со временем решатся “гравировать друг друга на память потомству и тем самым умножить свою славу,” а сам он (Берхгольц) сможет получить эти работы в свою коллекцию.⁴⁸

Возвращаясь к проблеме самосознания и социального статуса профессиональных мастеров гравюры, хотелось бы обратить внимание на два графических автопортрета, созданных одним из крупнейших русских граверов — Гавриилом Ивановичем Скородумовым (1754—1792) в последней четверти XVIII века, после возвращения из затянувшейся пенсионерской поездки в Великобританию. В акварельном автопортрете (не ранее 1785; ГРМ)⁴⁹ он изобразил себя в полный рост, в кабинете гравюр Эрмитажа, в окружении эстампов, книг и инструментов гравировального мастерства. Этот портрет — яркое воплощение особого чувства профессионального достоинства, которое очевидно испытывал мастер, который достиг успеха и признания за рубежом, и, получив высокую должность, по приглашению императрицы прибыл в Россию. Здесь он, по-видимому, апеллирует к еще одному любителю автопортрета — британскому живописцу Сэру Джошуа Рейнольдсу [Joshua Reynolds, 1723-1792], президенту Королевской академии художеств — а именно к его автопортрету ок. 1780 г. из собрания Королевской академии художеств в Лондоне,⁵⁰ близкому картине Рембрандта “Аристотель перед бюстом Гомера” (1653, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), где он представлен на пике славы (к этому времени Рейнольдс более десяти лет возглавлял Академию), стоящим перед бюстом Микеланджело.⁵¹ Скородумов мог видеть и сам живописный автопортрет Рейнольдса, и оттиски гравюры с него, исполненной выдающимся мастером меццо-тинто Валентайном Грином (1780).⁵²

⁴⁷ Х. А. Вортмана на момент написания письма уже не было в живых.

⁴⁸ Ф. В. Берхгольц к Я. Штелину, 8 июня 1761 г., цит. по: К. В. Малиновский, “Письма Ф.-В. Берхгольца к Я. Штелину о коллекционировании гравюр. К истории собрания гравюр Эрмитажа,” в *Музей 7. Художественные собрания СССР* (Москва: Советский художник, 1987), 255. (К. В. Malinovskii, “Pis'ma F.-V. Bergholtza k Ia. Shtelinu o kollektcionirovanii graviur. K istorii sobraniia graviur Ermitazha,” in *Muzei 7. Khudozhestvennye sobraniia SSSR* (Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1987), 255).

⁴⁹ См. изображение: Г. И. Скородумов, “Автопортрет, не ранее 1785,” акварель, ГРМ, Госкаталог РФ, дата обращения 29.11.2023. (G. I. Skorodumov, “Avtoportret, ne ranee 1785,” watercolor, GRM, Goskatalog, RF, accessed November 29, 2023, <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=591259>).

⁵⁰ См. изображение: Sir Joshua Reynolds, “Self-portrait, circa 1780,” The Royal Academy of Arts, London, accessed November 29, 2023, <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/self-portrait-of-sir-joshua-reynolds-p-r-a>.

⁵¹ См. изображение: Rembrandt van Rijn, “Aristotle with a Bust of Homer, 1653,” oil on canvas, ММОА, accessed November 29, 2023, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437394>.

⁵² См. изображение: Valentine Green, after Sir Joshua Reynolds, “Sir Joshua Reynolds, Knight” (1780), print after self-portrait, ВМ, accessed November 29, 2023, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1902-1011-2356.

Написанный в первые годы после приезда в Санкт-Петербург акварельный автопортрет и созданный несколькими годами позже, незадолго до смерти, второй автопортретный рисунок (конец 1780-х — начало 1790-х; бумага, тушь, перо; Ярославский художественный музей)⁵³ с очевидной ясностью и тонким артистизмом отражают перемены, произошедшие в творческой судьбе Скородумова после его возвращения на родину.

В позднем автопортрете уверенность в собственных силах и большие ожидания мастера, только что назначенного гравером кабинета Ее Императорского Величества и хранителем гравюр Эрмитажа, сменились интонациями печали и разочарованности.⁵⁴ Скородумов словно ведет со зрителем интимный диалог. Он изображает себя крупным планом, характерным жестом прикрыв лицо правой рукой; этот жест и в целом этот образ вызывают ассоциации с одним из самых откровенных и тревожных по настроению автопортретов Альбрехта Дюрера [Albrecht Dürer] (1491—1492; бумага, тушь, перо; Германия, библиотека университета Эрланген)⁵⁵ — но меланхолии во взгляде парадоксально противоречит насмешливо-ироничная улыбка. Едва намеченный стремительными росчерками пера пейзажный фон, в это время еще не характерный для русского портретного искусства, воскрешает в памяти портретные образы современника Скородумова — британского живописца и гравера Томаса Гейнсборо [Thomas Gainsborough] (1727—1788). Таким образом, этот автопортрет можно интерпретировать как своего рода визуальную автобиографию художника, вспоминая о годах, проведенных в Англии. Вариации меланхолических жестов и поз, как воплощение напряженных размышлений о роли человека-творца, его способности к само- и миропознанию, восходящие к «Меланхолии I» Дюрера (1514; резец) —⁵⁶ часто можно встретить в британском искусстве второй половины XVIII столетия например, у Томаса Фрая [Thomas Frye] (1710—1762) (ок. 1760, меццо-тинто),⁵⁷ Генри Фюзли [Henry Fuseli] (1741—1825) (1780-е, бумага, белый и черный мел)⁵⁸ и др. Автопортрет Скородумова созвучен образу «Человека чувства» в одноименном романе писателя Генри Маккенези [Henry Mackenzie] (1745—1831) (*The Man of Feeling*, 1771), а в контексте

⁵³ См. изображение: Г. И. Скородумов, «Автопортрет, конец 1780-х — начало 1790-х», тушь, перо, Ярославский художественный музей, Госкаталог РФ, дата обращения 29.11.2023. (G. I. Skorodumov, «Avtoportret, konets 1780-h — nachalo 1790-kh,» tush', pero, Iaroslavskii khudozhestvennyi muzei, Goskatalog RF, accessed November 29, 2023, <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=22773344>).

⁵⁴ По мнению Е. А. Мишиной, талант Скородумова, равно как и освоенная им в Англии техника оказались не ко двору в Санкт-Петербурге, где ему не удалось создать ничего равного по силе и качеству произведениям английского периода. См.: Е. А. Мишина, *Гаврила Скородумов* (Санкт-Петербург: АРС, 2003), 38-39. (E. A. Mishina, *Gavrila Skorodumov* (St. Petersburg: ARS, 2003), 38-39).

⁵⁵ См. изображение: Albrecht Dürer, «Selbstbildnis des etwa zwanzigjährigen Dürer» (1491/92), drawing, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Universitätsbibliothek, accessed December 17, 2023, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:29-bvo39856508-8>.

⁵⁶ См. изображение: Albrecht Dürer, «Melencolia I, 1514,» print, BM, accessed November 29, 2023, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1912-1220-2.

⁵⁷ См. изображение: Thomas Frye, «Self-portrait, circa 1760,» mezzotint, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, accessed November 29, 2023, <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:31079>.

⁵⁸ См. изображение: Henry Fuseli, «Self-portrait, 1780s,» drawing, The Victoria and Albert Museum, London, accessed November 29, 2023, <https://collections.vam.ac.uk/item/O125436/self-portrait-drawing-fuseli-henry/>.

творчества художника может быть воспринят и как ироничная отсылка к аллегорической женской фигуре “Благоразумия” (1777; пунктир, офорт)⁵⁹ из исполненной Скородумовым серии из четырех гравюр, изображавших “Кардинальные добродетели” (“Благоразумие,” “Твердость,” “Правосудие” и “Умеренность”), опубликованной в Лондоне и посвященной Екатерине II. Создавая изображение не в гравюре, а стремительными росчерками пера тушью на бумаге, непосредственное и естественное, но не лишенное сентименталистских и аллегорических коннотаций, Скородумов в нем позволил себе столь высокую степень откровенности, которая в контексте русского искусства сопоставима лишь с романтическими устремлениями более позднего времени.

Резюмируя сказанное, в завершение заметим, что в России XVIII века интерес к гравированному автопортрету, кроме самих граверов, проявлявших прагматическую и эстетическую заинтересованность, разделяли лишь в узком кругу любителей и знатоков искусства, и создание автопортретных эстампов не стало здесь устойчивой традицией или распространенной практикой. Два единственных гравированных портрета русских граверов в XVIII веке были созданы очень молодыми художниками. Симптоматично и то, насколько по-разному живописные, рисованные и гравированные портреты художников соотносились с визуальной культурой абсолютизма. В русской портретной гравюре эта связь была особенно тесной. Отсутствие запроса на столь специальную разновидность жанра, как автопортрет, и вообще на портреты граверов, со стороны официальных институций в отечественной культуре этого времени было значительным препятствием для создания гравированных автопортретов, требовавших существенных финансовых и организационных усилий. Судя по малочисленности сохранившихся оттисков автопортрета Чемесова и полному отсутствию отпечатков автопортрета Антипьева, обе гравюры были напечатаны крайне малым тиражом и не пользовались популярностью у публики.

В этом контексте резонно заключить, что и решение академического Совета вернуть Чемесову его гравированный автопортрет было не просто следствием частного конфликта, обусловленного мотивами личного характера, но было предопределено сложившейся в то время в обществе системой ценностей и художественной практикой. Однако факт создания и бытования в России XVIII века гравированных, живописных и рисованных автопортретов граверов, исполненных с артистизмом и свободой — яркая веха на пути русских мастеров печатной графики к высокому представлению о себе и своей профессиональной деятельности, и общественному признанию их достоинств.

⁵⁹ См. изображение: Г. И. Скородумов, “Благоразумие, 1777,” пунктир, офорт, ГРМ, Госкаталог РФ, дата обращения 29.11.2023. (G. I. Skorodumov, “Blagorauzmie,” punktir, ofort, GRM, Goskatalog RF, accessed November 29, 2023, <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=10357187>.)