И.Г. БАСОВА

ЖИВОПИСНОЕ УСАДЕБНОЕ СОБРАНИЕ КАК ОТРАЖЕНИЕ ЖИЗНЕННОГО КРЕДО ЗАКАЗЧИКА. ИДЕЯ ПРОСЛАВЛЕНИЯ ВОИНСКОЙ ДОБЛЕСТИ В ПОРТРЕТАХ И КАРТИНАХ УСАДЬБЫ ОЛЬГОВО

Ирина Геннадьевна Басова,

Государственная Третьяковская галерея, отдел живописи XVIII — первой половины XIX века, научный сотрудник, Лаврушинский пер., д. 10, Москва, 119017, Россия Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, исторический факультет, кафедра истории отечественного искусства, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, Ломоносовский просп., д. 27, корп. 4,

Москва, 119991, Россия E-mail: nika3410@ya.ru

Реферат. В XVIII в. многие дворяне в своих усадьбах прославляли ратные подвиги с помощью аллегорий и символов. С.С. Апраксин превратил парадную резиденцию Ольгово в пантеон воинской славы, используя живопись, чтобы отметить вклад своего рода в историю Отечества. Главным украшением зала были большие парадные портреты самого С.С. Апраксина кисти Б.Ш. Митуара, его отца, фельдмаршала С.Ф. Апраксина, и адмирала Ф.М. Апраксина работы неизвестных художников. Там же располагались скульптурные портреты далеких предков заказчика, многие из которых погибли на поле брани. Для большей наглядности Б.Ш. Митуар по инициативе С.С. Апраксина написал серию из девяти батальных картин с эпизодами тех сражений, в которых участвовали владельцы усадьбы. В Ольгове находился портрет С.С. Апраксина работы И.Б. Лампи, исполненный по случаю свадьбы. Программа произведения, составленная заказчиком, также связана с прославлением воинских подвигов изображенного. Наиболее полно понять замысел портрета позволяет эпиталама — хвалебная песнь, сочиненная для новобрачных. В статье впервые приводится перевод этой песни. Дополняли гимн во славу ратных подвигов изображения всех известных русских полководцев.

Ключевые слова: Ольгово, Апраксины, И.Б. Лампи-старший, портретная галерея, семантическая программа, заказчик, батальные картины, портреты полководцев, «пантеон воинской славы».

Для цитирования: *Басова И.Г.* Живописное усадебное собрание как отражение жизненного кредо заказчика. Идея прославления воинской доблести в портретах и картинах усадьбы Ольгово // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, \mathbb{N}^2 3. С. 339—347.

тепень участия заказчика в создании произведения искусства — существенный аспект актуальной на сегодняшний день темы частного заказа. На конкретном примере рассмотрим вопрос, как замысел владельца повлиял на программу и определил состав живописного усадебного собрания, превратив его в неотъемлемую часть общего семантического замысла, объединившего все пространство усадьбы.

На рубеже XVIII—XIX вв. С.С. Апраксин (1756— 1827) капитально реконструировал свою подмосковную парадную резиденцию Ольгово. Речь шла не только об архитектурных преобразованиях и разбивке нового сада. Все пространство усадьбы стало подчиняться сложной семантической программе, разработанной при непосредственном участии владельца. Апеллируя к высокому культурному уровню посетителя усадьбы, заказчик, используя знание античной мифологии и ряда символов, пытался выразить свои представления о жизни, предназначении личности, продемонстрировать роль своего рода в истории. Примерно в то же время С.С. Апраксин заказывает для Ольгова обширную портретную галерею, включавшую не только портреты владельцев, но и знаменитых современников и монархов. Большая часть изображений была копийной. Ценность портретов заключалась не в художественном качестве, а в соответствии их содержания той объединяющей все пространство Ольгова семантической структуре, которая превращает усадьбу в памятник не только материальной, но и духовной культуры. Вместе с серией батальных картин, написанных по воле же заказчика, портретная галерея в целом, как и отдельные ее произведения, являлась отражением жизненного кредо заказчика и того сложного комплекса идей, которые замаскированы во всем усадебном пространстве.

В Ольгове главная задача семантической усадебной программы заключалась в аллегорическом прославлении военных побед, так как все мужчины в роду Апраксиных, включая и самого заказчика, традиционно служили на военном поприще. По аналогии с Г. Вдовиным, писавшим, что Останкино соответствует «общему аполлоническому замыслу» [1], мы могли бы заявить, что общий замысел Ольгова был тесно связан с именем бога войны Марса. Совокупность аллегорий, размещенных по всему пространству усадьбы, представляла собой некий гимн воинской славы, и одна из ведущих партий в этом торжественном хоре, воспевающем ратный подвиг, отводилась живописи.

В эпоху Просвещения одну из важных задач живописи видели в воспитании патриотизма в юношестве. Искусство должно было поощрять потомков «к мужественной добродетели» и «укрощать злонравие в роде человеческом», «просвещать разум» [2, с. 67]. Именно такой просветительской, патриотической направленности отвечает большая часть ольговского живописного собрания.

Кульминацией гимна воинской славы было пространство двухсветного зала, украшенное парадными портретами владельцев. Этот зал являлся смысловым и композиционным центром всего дома, о чем свидетельствуют его громадные размеры. Пристроенный к основному объему Ф. Кампорези по заказу С.С. Апраксина зал имел не столько функциональное, сколько мемориальное значение, не исключено, что сам замысел его создания, а так-

же идея декоративного оформления принадлежали заказчику.

Смысловым центром интерьера зала являлись три парадных портрета: знаменитого адмирала Федора Матвеевича Апраксина, фельдмаршала Степана Федоровича Апраксина (оба исполнены неизвестными художниками) и Степана Степановича Апраксина кисти Б.Ш. Митуара. Мемориальный ряд продолжался портретными барельефами далеких предков Апраксиных вдоль верхней части стен главной залы¹. Постоянно повторяющиеся надписи «убит», «умер от ран» подчеркивали военный характер рода [3]. Как справедливо заметила О.С. Евангулова, в создании подобных портретных галерей, включавших в себя фантастические изображения самых далеких предков, «было заложено самолюбивое стремление утвердить художественными средствами портрета собственную связь с "большой" и "малой" историей» [4].

Генерал-адмирал Ф.М. Апраксин (1661—1728) — наиболее древний из трех персонажей, представленных на «главных» портретах. Его изображение имело помпезную золоченую резную раму, которую, как и само произведение, можно узнать на одной из фотографий зала начала XX века. Образ прославленного адмирал написан в начале XIX в. по заказу С.С. Апраксина². На портрете граф-флотоводец представлен в латах. Неизвестный художник использовал для ольговского портрета композицию поколенного полупарадного портрета С.Ф. Апраксина кисти И.Г. Таннауера³. А иконографический тип близок гравюре Н. Иванова по рисунку Я. Аргунова, которую, надо полагать, и имел перед глазами ольговский мастер.

Граф Ф.М. Апраксин не входил в число ближайших родственников владельца Ольгова. Очевидно, что С.С. Апраксину было лестно подчеркнуть родственную связь с прославленным деятелем петровской эпохи, поэтому его изображение оказалось на самом почетном месте.

Парадный портрет С.Ф. Апраксина (1702—1758) представлял собой помпезное барочное полотно. Латинская надпись на постаменте *Patri optimo* («славный отец») указывала лишний раз на создателя убранства зала (сын С.С. Апраксин) и наиболее емко выражала концепцию оформления этого помещения. Сегодня существует только один такой портрет. Он представляет собой копию, которая, возможно, была выполнена в конце XVIII — начале XIX века⁴. Известно, что еще в начале XX в. в Ольгове хранился оригинал, исполненный в середине XVIII века.

Помпезное, наполненное вихрящимся движением барочное полотно смотрелось несколько вычурно в строгом классицистическом пространстве зала, оформленном задающими мерный ритм пилястрами. Стилистическое несоответствие, выдающее принадлежность портрета к ушедшей эпохе, подчеркивало «древность» портретной галереи, что

приравнивалось к древности самого рода. Копия, которой мы располагаем в настоящее время, была заказана, вероятно, сыном С.Ф. Апраксина, как важный элемент декорации парадного зала.

Автор использует композиционную схему «портрета полководца», разработанную и неоднократно применявшуюся Л. Токке. До приезда в Россию прославленный французский мастер использовал поколенный вариант подобной композиции в портрете маркиза де Матиньона⁵. В России по этой схеме он выполнил изображение К.Г. Разумовского⁶. Поза С.Ф. Апраксина, если мысленно сделать поколенный срез его портрета, буквально повторяет позу К.Г. Разумовского: поворот головы, корпуса, жесты рук, даже у обоих выставлена вперед правая нога. Произведение имеет вид исторической картины (в случае с К.Г. Разумовским — с битвой на заднем плане, на портрете Апраксина замененной героическим пейзажем). Изображение фигуры в полный рост дало возможность разместить на полотне гораздо больше воинских атрибутов, чем на портрете К.Г. Разумовского. Шит, шлем, пушка, знамя, колчан со стрелами, как будто беспорядочно брошенные вокруг С.Ф. Апраксина, напоминают зрителю о роде занятий модели. Нарочито демонстрируемый маршальский жезл в его руках намекает, вероятно, что оригинал портрета был заказан по случаю получения С.Ф. Апраксиным этого высокого звания. Соответствует такому предположению и довольно пожилой возраст изображенного: генерал-фельдмаршалом С.Ф. Апраксин стал в 1756 году. Использование художником в качестве левой кулисы некой скалы с расположенным на ее вершине старым сломанным деревом опять наталкивает нас на аналогию с портретом К.Г. Разумовского. Отличие состоит в том, что Токке в портрете гетмана изобразил только пень от сломанного якобы бурей старого дерева, а мастер, написавший С.Ф. Апраксина, представил на горе сломанное дерево, из которого произрастает молодой побег. Согласно книге «Символы и эмблематы» изображение старого, лишенного вершины дерева с молодым побегом могло трактоваться как «Обновляет надежду» [6].

Копия написана очень искусным мастером, о высоком качестве полотна можно судить даже сегодня, несмотря на плохую сохранность произведения. Разумеется, едва уловимые погрешности в передаче пропорций, чуть большая плоскостность в передаче объемов, едва заметная скованность кисти выводят сохранившийся портрет С.Ф. Апраксина из ряда произведений, авторство которых можно приписать Л. Токке. Однако несомненная близость к традиции «полководческих» портретов Л. Токке позволяет высказать гипотезу, что в создании существовашего когда-то оригинала принимал участие сам прославленный французский портретист. К этой версии подталкивает и совпадение по времени двух событий: приезда в Россию Л. Токке и по-

лучения С.Ф. Апраксиным звания генерал-фельдмаршала. Кому как не новоиспеченному носителю высшего воинского звания искать чести быть запечатленным лучшим на тот момент мастером, приехавшим в Россию на короткий срок для написания императорского портрета.

Из Ольгова происходят еще четыре камерных изображения С.Ф. Апраксина⁷. Важно отметить, что даже на камерных портретах фельдмаршал представлен в латах, поверх которых надет мундир. Портреты с изображением модели в латах пришли на Русь в начале XVIII в. из Западной Европы. Главная их идея заключалась в прославлении представленного персонажа как благородного рыцаря и отважного воина.

Портрет С.С. Апраксина кисти Б.Ш. Митуара⁸ по смыслу тесно связан с портретом отца, фельдмаршала С.Ф. Апраксина. Одинаковые по размеру произведения демонстративно экспонировались рядом. Они наглядно показывали преемственность семейных традиций, сын выступал продолжателем начинаний отца в деле служения Отечеству.

В усадьбе имелось еще два изображения С.С. Апраксина. Одно из них располагалось в передней комнате, другое — в гостиной. Вероятно, в передней хранился поясной вариант парадного портрета кисти Б.Ш. Митуара⁹.

В гостиной находился портрет кисти модного мастера И.Б. Лампи-старшего. На сегодняшний момент известно два варианта этого портрета. Считается, что оригинал хранится в Государственной Третьяковской галерее, куда он поступил из собрания Ю.А. Новосильцова¹⁰. В МЗДК находится другой аналогичный портрет, происходящий из Ольгова¹¹. По качеству исполнения ольговский портрет может быть авторским повторением оригинала. Несомненно, что и оригинал, и авторское повторение были связаны рамками одного заказа, и изначально оба находились в коллекции Апраксиных. Ю.А. Новосильцов приходился супругом Марии Александровне, урожденной Щербатовой (1858—1930), бабушка которой, Софья Степановна, урожденная Апраксина (1798—1885), была родной сестрой представленного на портрете героя.

Сохранилась копия записки С.С. Апраксина, на основании которой и датируют портрет: «Живописцу Лампи за написание моего портрета выдать 12 000 рублей 26 февраля 1793. С. Апраксин» [7]. Из записки следует, что изображенный сам заказывал свой портрет прославленному художнику. Почему вдруг не принадлежащий к числу известных ценителей живописи С.С. Апраксин решил сделать столь дорогой заказ? (Для сравнения: несколькими годами ранее он продал участок в Москве со всеми строениями и мебелью за 11 000 руб.) Изучение биографии модели позволило сделать вывод: в данном случае заказчика привлекла не просто популярность талантливого художника и возможность подчеркнуть свой социальный статус. Ле-

том 1793 г., спустя несколько месяцев после написания портрета, С.С. Апраксин сочетался браком с Е.В. Голицыной, и дорогостоящий заказ модному художнику был, несомненно, связан с этим важным событием в жизни изображенного. Портрет должен был знакомить зрителя с достоинствами жениха, демонстрировать его заслуги.

Для портрета С.С. Апраксина И.Б. Лампи находит совершенно новое образное решение, не характерное для остальных мужских изображений. Лампи, как правило, создает образы зрелых, мудрых мужей, серьезных государственных деятелей или воинов. Мастер представил С.С. Апраксина, в отличие от большинства других, сентиментальным пылким юношей, хотя в 1793 г. тот уже более десяти лет находился на действительной военной службе и имел звание генерал-майора. Почему же художник решил в данном случае отказаться от испытанных композиционных схем ради поиска сомнительных новшеств? Есть веские основания полагать, что созданный Лампи образ был во многом продиктован программой, предложенной самим заказчиком.

Наилучшим образом можно понять замысел портрета, если рассмотреть его в контексте сохранившейся эпиталамы (поздравительной песни новобрачным), сочиненной на свадьбу С.С. Апраксина и изданной в Петербурге в том же 1793 г. [8]. Эпиталама была сочинена Джузеппе Галли в стихах на итальянском языке, в конце содержится французский перевод в прозе. Действие разворачивается на лоне прекрасной природы. Купидон в виде прелестного юноши описывает пастухам деяния С.С. Апраксина, создавая образ доблестного бесстрашного воина: «Эта каска, которой вы любуетесь, увенчала славой многие начинания того, кто является самым пылким и самым грозным рыцарем. Этот воин — знатный Апраксин. Происходящий из семьи, известной своими Героями, чья Доблесть увековечена в памяти потомков, он уже сделался достойным своих великих предков. Хищные чеченцы, кубанские татары знают, сколь нужно опасаться его руки. Его доблесть обагрила нечестивой кровью волны Танаиса и Борисфена. Любой народ, противодействуя его силе, только увеличивает его триумф. После стольких славных дел будет справедливо, если юный герой примет из моих рук награду, достойную его сердца. Наконец, настало время сделать перерыв в трудных хлопотах Марса: и занимаясь на лоне любовной страсти гораздо более приятными битвами, он добавит мирту счастливого возлюбленного в обагренный кровью лавровый венец, которым он увенчан» (пер. с фр. здесь и далее наш. — U.Б.) [8]. В качестве «достойной награды» бесстрашному герою предлагалась княжна Екатерина Владимировна Голицына.

Далее действие переносится в Ольгово. Гирляндой из роз Афродита с помощью Амура и Гименея объединила прелестную чету. В итоге пасторали

раздался небесный гром «с высоты Олимпа», и верховный бог объявил свою волю: «Милая и прелестная чета! ...Ваша слава, без конца увеличиваясь, приобретет новый блеск благодаря Героям, которые вам обязаны будут своим появлением и которые составят, в свою очередь, честь и славу России» [8].

При сопоставлении изображения С.С. Апраксина работы Лампи с описанием Амура становится очевидно, что два образа взаимно дополняют друг друга, и словесная характеристика помогает глубже понять то, что пытался воссоздать живописец. Постоянно повторяющиеся эпитеты «юный возлюбленный», «нежный супруг» очень подходят для описания прелестного и милого юноши с невинным выражением лица, которого мы видим на картине. Нежный пастельный колорит портрета соответствует описанию блаженного уголка, на фоне которого разворачивается действие эпиталамы. Эскизная манера письма с открытой, хорошо читаемой фактурой передает зрителю внутреннее волнение, переживания самого героя. Взгляд, полный страсти и нежности, устремленный куда-то в сторону, рассчитан явно не на зрителя, а обращен к вожделенному предмету любви. Как знать, не предполагалось ли заказать парный портрет счастливой невесты, дабы столь пылкий взгляд имел логичное объяснение.

Однако любовь — это лишь одна «ветка мирты» в венце, полученном в награду от Марса, лишь воздаяние доблестному воину за успехи на ратном поприще. Таковы идеалы его доблестных предков, его самого и будущих детей его («Героев», как предсказал бог Олимпа). Цель жизни состоит в том, чтобы составить «честь и славу России». Именно для того, чтобы подчеркнуть тему воинского служения даже на портрете, заказ которого был явно связан с предстоящей свадьбой, художник представил С.С. Апраксина в военном мундире. Правой рукой герой портрета поддерживает эфес шпаги. Ордена на мундире — зримые свидетельства его ратных заслуг. Орден Св. Анны, лента которого изображена на портрете, была получена им в 1786 г., орден Св. Владимира (его знак мы видим на шее) — в 1785 г. за успешный бой с «кубанскими татарами». В том же году он особенно отличился в битве при реке Сунже с «хищными чеченцами». Этим битвам в жизни С.С. Апраксина посвящены еще две несохранившиеся картины из Ольгова, исполненные Б.Ш. Митуаром. Первая называлась «Конное сражение на Кавказе, предводимое генералом от кавалерии Апраксиным, когда он был бригадиром и шефом астраханского драгунского полка», а вторая — «Бомбардирование ночное Очакова, где Степан Степанович Апраксин был в траншеях генерал-майором дежурным».

Из всех сохранившихся портретов С.С. Апраксина И.Б.Лампи исполнил лучший. Произведений такого уровня было в Ольгове очень мало. Зато было множество портретов современников, низкое качество ко-

торых отмечали давно. Не все они хранились в доме. Судя по описи усадьбы, составленной в 1923 г., «двадцать две разных копии с современников Апраксиных, большею частью повторные плохие» находились в «левой по садовому фасаду галерее» [9]. Но в контексте общей идеи они представляют для нас интерес.

Подавляющее большинство портретов изображало военачальников или участников многочисленных войн XVIII — начала XIX века. Хотя эта часть галереи была полностью копийной, она превращала интерьеры главного дома в пантеон российской славы, гимн героям. А известная иконография делала изображения легко узнаваемыми, несмотря на отсутствие виртуозности в исполнении.

В «Описании картин и портретов, находящихся в Ольговском большом доме», составленном в конце XIX в., упоминаются изображения практически всех крупных русских военачальников XVIII — начала XIX в. [10]. Галерея военных деятелей открывается портретами адмиралов и главнокомандующих времени Петра I. Были представлены крупные военачальники Семилетней войны (А.Б. Бутурлин, П.С. Салтыков), а также те, кто в эту войну только начинал свою карьеру. Важную и обширную часть галереи составляли изображения участников русскотурецких войн. Со многими моделями заказчик был лично знаком по службе, состоял в переписке. Среди них - Н.И. Салтыков, И.П. Салтыков, А.Н. Самойлов (как и С.С. Апраксин, отличился при штурме Очакова), М.В. Долгорукий-Крымской, А.М. Голицын, В.И. Левашов и многие другие. Всего насчитывается около 40 имен, не считая того, что некоторые лица были представлены дважды. Конечно, были там и самые прославленные полководцы XVIII столетия: П.А. Румянцев-Задунайский (его знал еще С.Ф. Апраксин, под командованием которого Румянцев сражался в Семилетней войне), Г.А. Потемкин, А.В. Суворов. В 1796 г. в Малороссии Степан Степанович стал свидетелем последних минут жизни великого полководца, о чем писал в письме к А.А. Прозоровскому [11, л. 1-2]. Особенно тесные, близкие отношения связывали С.С. Апраксина с А.В. Суворовым. Степан Степанович называет фельдмаршала «во веки незабвенным, славным». С.С. Апраксин являлся сподвижником и великим почитателем А.В. Суворова, вместе они участвовали и в покорении Очакова, и в штурме Праги, за который С.С. Апраксин был произведен в генерал-поручики. В Ольгове было два портрета А.В. Суворова.

Мощным аккордом в продолжение темы апофеоза ратных побед служит серия из девяти картин (подробнее об этой серии картин см.: [12]), написанных Б. Ш. Митуаром и посвященных различным баталиям и военным походам, к которым имели отношение члены семьи Апраксиных¹¹. Две несохранившиеся картины цикла уже упоминались выше. Самое раннее по хронологии изображенное событие — «Путешествие флота Российского под комантие»

дою адмирала Апраксина через Каспийское море». Генерал-адмирал Федор Матвеевич Апраксин, в 1722 г., командуя Каспийской флотилией, сопровождал Петра в Персидском (Каспийском) походе. Этот эпизод его биографии и послужил сюжетом для картины. Художник точно воспроизводит оснастку кораблей с Андреевским флагом, которая была известна по гравюрам. На первом плане — два офицера, возможно Ф.М. Апраксин и сам Петр І. Эпизод из жизни адмирала был представлен на несохранившейся картине «Бомбардирование селений шведских в околичностях Стокгольма им же адмиралом Апраксиным в войну государя императора Петра І». Речь идет о событиях конца Северной войны.

Вторая из сохранившихся картин (и третья по хронологии представленных событий) — «Штурм Очакова фельдмаршалом графом Минихом, где Степан Федорович Апраксин был дежурным генералом». Изображена рукопашная схватка, турок можно узнать по специфическим головным уборам (чалмам) и кривым мечам. Крепостная башня на заднем плане (четырехугольная с шатровой крышей) похожа на известные по другим картинам изображения турецкой крепости Очаков. Показан начальный этап штурма в июле 1737 г. (Русско-турецкая война 1735— 1739 гг.), когда турки совершали вылазки в лагерь русских и битва разворачивалась под стенами крепости. В биографии будущего фельдмаршала эта битва стала крупным событием, но он еще не играл здесь главенствующую роль, поэтому и на картине художник не выделяет его композиционно.

Из картин, тематически относящихся к периоду деятельности самого заказчика, сохранилась лишь одна — «Виды флотов шведского и российского при Фридрихсгаме». Сюжет произведения связан с эпизодом Русско-шведской войны 1788—1790 годов. После отступления из Выборга шведская гребная флотилия под командованием Густава III расположилась у Роченсальма. 28 июня 1790 г. принц Нассау-Зиген отдал приказ русской гребной флотилии атаковать шведов. В результате нападавшие потерпели сокрушительное поражение. С.С. Апраксиным был передан приказ о подготовке нового сражения.

Но не все картины написаны Митуаром на сюжет победоносных походов, некоторые отражают сложные моменты в военной карьере С.С. Апраксина. В этих картинах нашли отражение фрондерские, вольнодумные взгляды заказчика. Возможно, он хотел таким образом оправдать некоторые свои поступки.

О подобном эпизоде биографии повествовала несохранившаяся картина, сюжет которой связан с восстанием Т. Костюшко 1794 г.: «Революция в Варшаве где Степан Степанович Апраксин был уже генерал-поручиком, сражался среди города, был окружен со всех сторон и, наконец, в штыки успел пробиться после 36-часового сражения за город к соединению с прусскими войсками, пришедшими в числе

двух тысяч на сикурс, а у него из трех тысяч осталось здоровых 260 и 140 раненых, с коими вышел». В начале восстания С.С. Апраксин командовал одним из отступавших отрядов. Несмотря на огромные потери, ему и его подчиненным удалось избежать плена и добраться до союзников. В подавлении восстания участвовал А.В. Суворов, который отмечал заслуги С.С. Апраксина. Несмотря на это, начальство подвергло критике действия Апраксина в Польше, что вызвало у него чувство неудовольствия и обиды.

Другой эпизод биографии заказчика иллюстрировала следующая картина: «Прием депутации Степаном Степановичем Апраксиным от княжества Молдавского и Валахского, когда после кончины главнокомандующего генерала Михельсона он начальствовал между Дунаем и Днестром, а в чем состояло прошение, здесь прилагается письмо от депутатов и репорт по оному к Государю Императору». В 1806 г. С.С. Апраксин возглавлял дивизию, воевавшую против турок на территории Молдавии и Валахии. Он присутствовал при кончине главнокомандующего русскими войсками И.И. Михельсона, о чем пишет в письмах к A.A. Прозоровскому $[11, \pi. 3-6]$. Как старший по званию и, возможно, по просьбе близких к Михельсону людей, Апраксин «начальствовал» между Дунаем и Днестром до прибытия нового главнокомандующего. В это время депутация от княжеств Молдавского и Валахского обратилась к С.С. Апраксину с просьбой передать государю, что они хотят принять подданство российское. Видимо, Степан Степанович находил выгодным для России присоединение этих княжеств. Однако это прошение вызвало критику и неудовольствие государя, что послужило поводом к очередной, и на этот раз окончательной отставке С.С.Апраксина от должности.

Концепция картин Митаура легко согласуется с характеристикой, данной С.С. Апраксину П.П. Пекарским, который писал записки о роде Апраксиных [13]. Судя по запискам историка, С.С. Апраксин являлся человеком деятельным, энергичным, обладающим независимыми взглядами, при этом очень ответственным, хотя ему и приходилось порой расплачиваться за инициативу собственной карьерой. Пекарский приводит несколько примеров смелых начинаний Степана Степановича. Так, будучи шефом Астраханского драгунского полка, он ходатайствовал о замене ветхих знамен для полка, о чем у Павла не решался попросить и сам главнокомандующий. В 1798 г. Апраксин лично просил перемены квартир для своего полка, за что император отставил его от службы без мундира [13].

Такой же «оправдательный» характер имела картина «Степаном Федоровичем выигранная баталия при Игерсдорфе», посвященная известному эпизоду Семилетней войны, где главнокомандующим русскими войсками был отец заказчика, С.Ф. Апраксин. Вскоре после этой баталии фельдмаршал был отдан под суд и скончался. В картине,

однако, ничто не напоминает о печальном финале. На полотне С.Ф. Апраксин предстает победителем и великим полководцем. Его поза повторяет позу Петра I на картине Л. Каравака «Полтавская баталия» 12. В картине отсутствует ощущение драматизма самого боя. Полотно носит триумфальный характер.

В целом описанная серия картин наиболее наглядно демонстрировала вклад представителей рода в дело служения Отечеству.

Пример Ольгова, где вся усадьба в целом и живопись в частности были посвящены теме военного триумфа, не единичен. Традиция превращения парадных залов дворца в мемориальные военные комплексы зародилась в России в императорских резиденциях. Так, по предположению Н.В. Калязиной, зал Большого Петергофского дворца могли декорировать четыре шпалеры на темы наиболее крупных побед в Северной войне (при Перевалочной, под Полтавой, при Лесной и Гангуте) [14]. При Екатерине II Чесменский зал в Петергофском дворце украсили двенадцать полотен с изображением сцен знаменитого сражения кисти Ф. Хаккерта [15].

Немало примеров превращения парадных помещений в мемориалы воинской славы находятся и в частных резиденциях. Один из залов Мраморного дворца, построенного для Орловых, украшают пять барельефов Ф. Шубина, воспевавших героизм, полководческий гений и великодушие гр. А.Г. Орлова-Чесменского. Он же заказал Ф. Хаккерту четыре картины с эпизодами Чесменской битвы [16]. И в имении Орловых Отрада в так называемом кабинете графа имелся плафон с изображением Аллегории Чесменского сражения, исполненный Кочетти в Риме по заказу графа Владимира Петровича [17].

Другим ярким примером подобного заказа в дворянской среде может служить цикл росписей дома Н.П. Румянцева в Москве. В двухсветном зале над всеми окнами были расположены росписи, прославляющие победы отца хозяина, фельдмаршала П.А. Румянцева-Задунайского [18]. Вероятно, для того же дома Румянцев заказал В.К. Шебуеву три большие картины бистром, изображающие заключение мирного договора при Кучук-Кайнарджи [19]¹³. Другой сын полководца, С.П. Румянцев, воспевая военный гений отца, заказал его мраморный бюст и картину «Лестная почесть, оказанная Фридрихом Великим фельдмаршалу П.А. Румянцеву-Задунайскому», исполненную М.Ф. Квадалем. «Почесть» заключалась в том, что в 1776 г. во время посещения цесаревичем Павлом Петровичем Берлина король прусский представил в маневрах Кагульскую битву в честь фельдмаршала Румянцева-Задунайского, который находился в свите цесаревича [20].

Примеры сакрализации пространства парадных залов, превращения их в пантеоны русской военной славы встречаются и в начале XIX века. Так, в петербургском особняке А.И. Остермана-Толстого

на Английской набережной в центральной «Белой» зале была собрана целая коллекция скульптурных бюстов русских полководцев: Петра Великого, Румянцева, Суворова, Кутузова. Там же стояла и мраморная фигура Александра I, которого хозяин дома почитал как величайшего полководца, и статуя самого А.И. Остермана-Толстого, изображавшего его на поле брани, работы С.И. Гальберга (А.И. Остерман-Толстой — герой битвы при Кульме в августе 1813 г.) [21]. Конечно, в XIX в., более прагматичном, все более уходящем от увлечения всевозможными иносказаниями, примеры превращения залов в аллегорические храмы славы встречаются реже, чем в XVIII столетии.

Таким образом, на примере усадьбы Ольгово мы продемонстрировали, что заказчик усадебного комплекса играл важную роль в процессе его создания. Вмешательство в этот процесс не всегда касалось составления проектных чертежей или личного участия в посадке деревьев в парке. Вклад заказчика мог сводиться к разработке общей концепции, обдумыванию всех деталей, способствующих ее реализации, программ конкретных живописных произведений, состава портретной галереи. Эта работа требовала от владельца высокого уровня образования, знаний в области мифологии, иконологии, истории, литературы, истории искусства. Зато подобные семантические программы максимально точно отражали личность составителя, его вкусы, убеждения и достижения, что превращало каждую усадьбу в неповторимый, уникальный памятник не только материальной, но и духовной культуры.

Примечания

- ¹ Кампорези Ф.(?) Разрез гостиной. Конец XVIII в. Акварель. Музей-заповедник «Дмитровский кремль» (МЗДК).
- 2 Неизвестный художник XIX в. Портрет Ф.М. Апраксина. Холст, масло, 130×101 . МЗДК. Инв. 3550. Второй портрет Ф.М. Апраксина, происходящий из Ольгова, представляет собой поясное повторение первого. Холст, масло, 88×77 . МЗДК. Инв. 2802.
- ³ Таннауер И.Г. Портрет генерал-адмирала графа Ф.М. Апраксина. 1710—1728 гг. Холст, масло, 126×92. ГМЗ Гатчина. Инв. ГДМ-90-III.
- 4 Неизвестный художник XVIII в. Портрет С.Ф. Апраксина. Холст, масло, 235×144 . МЗДК. Инв. 3665. Воспроизведен в [5].
- ⁵ Токке Луи. Портрет маркиза де Матиньона (1684—1765). Холст, масло, 138×107. Национальный музей «Замок Версаль и Трианон» (Франция). Инв. 8170.
- 6 Токке Луи. Портрет К.Г. Разумовского. 1758 г. Холст, масло, 145,9 \times 113,5. Государственная Третьяковская галерея (ГТГ). Инв. 6042.
- 7 Неизвестный художник конца XVIII— начала XIX в. Портрет С.Ф. Апраксина. Холст, масло, 61 \times 48,5. МЗДК. Инв. 2828.

- ⁸ Митуар Б.Ш. Портрет С.С. Апраксина. Холст, масло, 235 × 144. МЗДК. Инв. 3727.
- ⁹ Неизвестный художник XIX в. Портрет С.С. Апраксина. МЗДК. Инв. 3537.
- Лампи-старший И.Б. Портрет С.С. Апраксина. 1793 г. Холст, масло, 91 × 67,7. ГТГ. Инв. 5637.
- ¹¹ Лампи-старший И.Б. Портрет С.С. Апраксина. Холст, масло, 88×67 . МЗДК. Инв. 3066.
- ¹² Сохранилось четыре картины: Путешествие флота Российского под командою адмирала Апраксина через Каспийское море (Инв. 2094); Штурм Очакова фельдмаршалом графом Минихом, где Степан Федорович Апраксин был дежурным генералом (Инв. 2083); Степаном Федоровичем выигранная баталия при Игерсдорфе над прусаками, когда он был фельдмаршалом (Инв. 2080); Виды флотов шведского и российского при Фридрихсгаме, когда Степан Степанович Апраксин был по именному повелению послан к принцу Нассау, чтоб он готовился к новому сражению после нещастного, что был в Роженсальме после прорыва из выборгского залива флота шведского (Инв. 2099). Все в МЗДК.
- ¹³ Каравак Л. Полтавская баталия. 1717—1718 гг. Холст, масло, 281 × 487. Государственный Эрмитаж.
- ¹⁴ Автор дает полный перечень работ художника на момент написания статьи. Упомянутые картины, изображающие заключение мирного договора при Кучук-Кайнарджи, имели следующие названия: Императрица Екатерина II возлагает лавровый венок на Румянцева; Румянцев в болезни поручает Суворову начальство над войсками; Румянцев отправляет курьера к Императрице с известием о своей болезни.

Список источников

- Вдовин Г. Краткие тезисы к проблеме интерпретации семантики усадебного пространства и его мифологемы (на примере останкинского усадебного комплекса) // Искусствознание. 2003. № 2. С. 246.
- 2. Верещагина А.Г. Критики и искусство: Очерки истории русской художественной критики середины XVIII— первой трети XIX в. М., 2004. С. 67.
- 3. Подмосковные музеи. Ольгово. Дубровицы. Вып. 4 / сост. Ю.П. Анисимов, А. Греч. Москва; Ленинград, 1925. С. 45.
- 4. *Евангулова О.С.* Художественная «вселенная» русской усадьбы. Москва, 2003. С. 132.
- Русские портреты XVIII и XIX столетий / изд. Вел. кн. Николая Михайловича. Т. 2. Санкт-Петербург, 1906. № 105.
- 6. Символы и емблемата. Оуказом и благоповедении Его Освещеннийшаго Величества Высокодержавшейшаго и Пресветлейшаго императора Московскаго Великаго Государя царя и Великаго Князя все Великия и Малыя и Белыя России и иных многих Держав и Государств и Земель Восточных Западных и Северных Самодержца и Высочайшаго монарха напечатаны. Амстердам, 1705. № 259.

- 7. Сведения о работах Лампи // Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ). Φ . 31. Ед. хр. 217. Л. 1-2.
- 8. *Galli G*. Epitalamio per le felissime nozze di Sua Essellenza il signor generale St. St. Apraxin e l'illustre principessa C.V. Galitzin. Peterburg, 1793. [12].
- 9. Дараган С.И. Инвентарная книга художественно-бытовых предметов Усадьбы-музея «Ольгово» (бывш. Апраксиных) // Архив Музея-заповедника «Дмитровский кремль» (МЗДК). Ф. 113. Л. 71 об.
- 10. Списки картин и икон Ольговского дома и церкви Апраксиных // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 1088. Оп. 2. Ед. хр. 970.
- Апраксин С.С. Письма А.А. Прозоровскому 5.12.1796 о смертельной болезни П.А. Румянцева; 1807, 18 августа и 12 сентября о болезни и смерти И.И. Михельсона // Отдел письменных источников Государственного исторического музея (ОПИ ГИМ) Ф. 145. Оп. 2. Ед. хр. 58.
- 12. *Басова И.Г.* Цикл батальных картин Б.Ш. Митуара из усадьбы Ольгово Апраксиных // Художественный вестник. 2008. № 1. С. 36-44.
- 13. Пекарский П.П. Об истории рода Апраксиных и опись документов архива Виктора Владимировича Апраксина // Российский государственный исторический архив (РГИА) Ф. 1088. Оп. 2. Ед. хр. 885.

- 14. *Калязина Н.В.* Интерьер первой четверти XVIII века: (Новое в архитектурно-планировочном и декоративном решении): дисс. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1970. С. 166.
- 15. *Коршунова М.Ф.* Юрий Фельтен. Ленинград : Лениздат, 1988. С. 68—69.
- 16. *Пыляев М.И.* Старая Москва: История былой жизни первопрестольной столицы. Москва: Эксмо, 2008. С. 158.
- 17. Опись Отрадненских картин 1867 г. // Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Ф. 1273. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 3 об.
- 18. *Рязанцев И.В.* Русская скульптура второй половины XVIII— начала XIX века: Проблемы содержания. Москва: НИИ теории и истории изобразит. искусств, 1994. С. 82.
- Каменский П.П. Мастерские русских художников // Отечественные записки. Журнал литературный, политический и ученый. Санкт-Петербург. 1839. Т. 1., отд. IV. С. 17.
- 20. *Игнатович Т.Н.* Картины Румянцевского музея в музейных собраниях живописи России и соседних государств. Москва: Пашков дом, 2009. С. 24.
- 21. *Карчева Е.И.* Скульптура в Петербургском особняке графа А.И. Остермана-Толстого // Коллекционеры и меценаты в Санкт-Петербурге 1703—1917 : Тезисы докладов конференции / ред. С.О. Андросов. Санкт-Петербург, 1995. С. 13—14.

PICTORIAL COLLECTION OF A MANOR AS A REFLECTION OF THE CUSTOMER'S LIFE CREDO. THE IDEA OF MILITARY VALOR GLORIFICATION IN THE PORTRAITS AND PAINTINGS OF THE OLGOVO MANOR

IRINA G. BASOVA

¹ State Tretyakov Gallery, 10 Lavrushinsky Lane, Moscow, 119017, Russia

²Lomonosov Moscow State University, 27–4 Lomonosovsky Av., Moscow, 119991, Russia E-mail: nika3410@yandex.ru

Abstract. In the 18th century, many nobles used to glorify feats of arms in their manors, using allegories and symbols. S.S. Apraksin turned his ceremonial residency Olgovo into a Pantheon of military glory. He used fine art to emphasize his family's contribution to the history of his homeland, as all the men in his family, including him, were military. The main decoration of the hall was the large formal portraits: of S.S. Apraksin by B.C. Mitoire, of his father, Field Marshal S.F. Apraksin, and of Admiral Fyodor Apraksin, painted by unknown artists. There were some sculptural portraits of the

customer's ancestors as well. Many of them were killed on a battlefield. For greater clarity, B.C. Mitoire painted, on the initiative of S.S. Apraksin, a series of nine battle pieces depicting those combats in which the owners of the manor were involved. There was a portrait of S.S. Apraksin by J.B. Lampi in Olgovo. The painting was drawn on the occasion of the customer's wedding. The program of the work, made up with S.S. Apraksin's participation, is also associated with the glorification of his feats of arms. The epithalamium – song of praise written for the newly married – helps most fully understand the idea of the portrait. In the article, there is a translation of this song. The images of all renowned Russian generals complemented this hymn to the glory of feats of arms.

Key words: Olgovo, Apraksin, J.B. Lampi the Elder, B.C. Mitoire, portrait gallery, semantic program, customer, military art, portraits of military commanders, "Pantheon of military glory".

Citation: Basova I.G. Pictorial Collection of a Manor as a Reflection of the Customer's Life Credo. The Idea of Military Valor Glorification in the Portraits and Paintings of the Olgovo Manor, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 3, pp. 339—347.

References

1. Vdovin G. Kratkie tezisy k probleme interpretatsii semantiki usadebnogo prostranstva i ego mifologemy (na pri-

- mere ostankinskogo usadebnogo kompleksa) [Brief Abstracts to the Problem of Interpretation of the Semantics of the Estate Space and its Myths (for example, Ostankino Estate Complex)], *Iskusstvoznanie* [Art Studies Magasine], 2003, no. 2, p. 246.
- 2. Vereshchagina A.G. Kritiki i iskusstvo: *Ocherki istorii russkoi khudozhestvennoi kritiki serediny XVIII pervoi treti XIX v.* [Critics and Art: Essays on the History of Russian Art Criticism Middle of XVIII the First Third of the XIX century]. Moscow, 2004, p. 67.
- 3. Anisimov Yu.P., Grech A. (eds.) Podmoskovnye muzei. Ol'govo. Dubrovitsy. [Near Moscow Museums. Olgovo. Dubrovitsy]. Moscow, Leningrad, 1925, issue 4, p. 45.
- 4. Evangulova O.S. *Khudozhestvennaya "vselennaya" russkoi usad'by* [Art "Universe" of Russian Manor]. Moscow, 2003, p. 132.
- 5. Russkie portrety XVIII i XIX stoletii [Russian Portraits of the XVIII and XIX Centuries]. St. Petersburg, 1906, vol. 2, no. 105.
- 6. Simvoly i emblemata. Oukazom i blagopovedenii Ego Osveshchenniishago Velichestva Vysokoderzhavsheishago i Presvetleishago imperatora Moskovskago Velikago Gosudarya tsarya i Velikago Knyazya vse Velikiya i Malyya i Belyya Rossii i inykh mnogikh Derzhav i Gosudarstv i Zemel' Vostochnykh Zapadnykh i Severnykh Samoderzhtsa i Vysochaishago monarkha napechatany [Symbols and Emblemata decree and Blagopovedenie Osveschenniyshago His Majesty the Emperor Vysokoderzhavsheyshago and Presvetleyshago Moskovskago of Great Sovereign Tsar and Grand Duke all Great and Little and White Russia, and many others, and the Powers of the States and the Eastern Lands of the Western and Northern Autocrat and Vysochayshago Monarch Printed]. Amsterdam, 1705, no. 259.
- 7. Svedeniya o rabotakh Lampi [Information about the Lampi Painting Works], *Manuscript Department of the State Tretyakov Gallery*, coll. 31, fol. 217, pp. 1—2.
- 8. Galli G. Epitalamio per le felissime nozze di Sua Essellenza il signor generale St. Apraxin e l'illustre principessa C. V. Galitzin. Peterburg, 1793, [12] p.
- 9. Daragan S.I. Inventarnaya kniga khudozhestvenno-bytovykh predmetov Usad'by-muzeya "Ol'govo" (byvsh. Apraksinykh) [The Inventory Book of Art-household Subjects of Olgovo Mansion Museum], *Archive of the Museum-Reserve Dmitrov Kremlin*, coll. 113, p. 71-back.
- 10. Spiski kartin i ikon Ol'govskogo doma i tserkvi Apraksinykh, *Russian State Historical Archive*, coll. 1088, aids 2, item 970.
- 11. Apraksin S.S. Pis'ma A.A. Prozorovskomu 5.12.1796 o smertel'noi bolezni P.A. Rumyantseva; 1807, 18 avgusta i

- 12 sentyabrya o bolezni i smerti I.I. Mikhel'sona[Letters to A. A. Prozorovsky from 5.12. 1796 about Rumiantsev's Death Illness; 1807, 18th of August and 12th of September about Michelson's Ilness and Death], *Otdel pis'mennykh istochnikov Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya* [State Historical Museum Archives], coll. 145, aids 2, item 58.
- 12. Basova I.G. Tsikl batal'nykh kartin B.Sh. Mituara iz usad'by Ol'govo Apraksinykh [The Cycle of Battle Paintings B.Sh. Mituar from the Estate Apraxin Olgovo], *Khudozhestvennyi vestnik* [Art Gazette], 2008, no. 1, pp. 36–44.
- 13. Pekarskii P.P. Ob istorii roda Apraksinykh i opis' dokumentov arkhiva Viktora Vladimirovicha Apraksina, *Russian State Historical Archive*, coll. 108, aids 2, item 885.
- 14. Kalyazina N.V. *Inter'er pervoi chetverti XVIII veka : (Novoe v Arkhitekturno-Planirovochnom i Dekorativnom Reshenii)* [The Interior of the First Quarter of XVIII Century: (New in Architectural and Planning and Decorative Solutions)], Cand. Art sci. diss. Leningrad, 1970, p. 166.
- 15. Korshunova M.F. *Yurii Fel'ten* [Yuri Felten]. Leningrad: Lenizdat Publ., 1988, pp. 68–69.
- Pylyaev M.I. Staraya Moskva: Istoriya byloi zhizni pervoprestol'noi stolitsy [Old Moscow: History of the Former Capital of the Ancient Capital of Life]. Moscow, Eksmo Publ., 2008, p. 158.
- 17. Opis' Otradnenskikh kartin 1867 g. [The Inventory (aids) of Otradnensky Paintings], *Russian State Archive of Ancient Documents*, coll. 1273, aids 1, item 34, p. 3-back.
- 18. Ryazantsev I.V. *Russkaya skul'ptura vtoroi poloviny XVIII—nachala XIX veka: Problemy soderzhaniya* [Russian Sculpture of the Second Half of XVIII Early XIX Century: Problems of Contents]. Moscow, NII Teorii i Istorii Izobrazit. Iskusstv Publ., 1994, p. 82.
- 19. Kamenskii P.P. Masterskie russkikh khudozhnikov [Workshops of Russian Artists], *Otechestvennye zapiski. Zhurnal literaturnyi, politicheskii i uchenyi* [Notes of the Fatherland. Literary, Political and Scientist Magazine]. St. Petersburg, 1839, vol. 1, part 4, p. 17.
- 20. Ignatovich T.N. *Kartiny Rumyantsevskogo muzeya v muzeinykh sobraniyakh zhivopisi Rossii i sosednikh gosudarstv* [Paintings of the Rumyantsev Museum in the Museum Collections of Paintings of Russia and Neighboring Countries]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2009, p. 24.
- 21. Karcheva E.I. Skul'ptura v Peterburgskom osobnyake grafa, A.I. Ostermana-Tolstogo [Sculpture at St. Petersburg Mansion of Count A.I. Osterman-Tolstoy], *Kollektsionery i metsenaty v Sankt-Peterburge* 1703—1917 [Collectors and Patrons in St. Petersburg 1703—1917, Abstracts Conference Reports]. St. Petersburg, 1995, pp. 13—14.