

## У. ВАЙНХОЛЬД

### ПОРТРЕТ ПЕТРА ВЕЛИКОГО В МУЗЕЕ «ЗЕЛЕННЫЕ СВОДЫ» (СОПЕРНИЧЕСТВО ЭМАЛЕЙ ГЕОРГА ФРИДРИХА ДИНГЛИНГЕРА С МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСЬЮ И ИХ ВЛИЯНИЕ НА РУССКИЙ ЭМАЛЕВЫЙ ПОРТРЕТ)

Петр Великий (1672—1725), возвращаясь из Карлсбада после курса лечения, заночевал в крепости Кенигштейн, а вечером 17 ноября 1712 г. прибыл в составе российского посольства в Дрезден. Это был третий визит русского царя в столицу Саксонии. Август Сильный находился в отъезде, и к всеобщему удивлению царь пожелал квартировать в доме придворного ювелира Иоганна Мельхиора Динглингера. Дело близилось к восьми вечера, так что едва-едва удалось принять надлежащие меры, дабы не вызвать неудовольствие высокого гостя. Покои царя в течение всего его пребывания с 17 по 25 ноября охраняли двенадцать стражников во главе с унтер-офицером<sup>1</sup>. Петр во время предыдущего приезда в Дрезден 22 октября 1711 г. уже бывал у Динглингера, в «знаменитом на весь мир доме на Фрауенгассе (в который были вхожи короли, кайзеры и великие князья, почитавшие за большой plaisir подивиться на искусные изделия мастера и лицедреть великого художника за работой)»<sup>2</sup>. Прошлый визит оставил у Петра неизгладимое впечатление. Теперь же царю, который страстно интересовался любыми техническими новинками, представилась возможность внимательно рассмотреть мастерскую художника и его великолепное собрание драгоценных камней и металлов, а заодно в деталях ознакомиться с великим множеством различных инструментов для их обработки. Большое удивление вызвал у государя дом с обнесенной чугунной решеткой крышей. На ней находился высеченный из камня желоб, украшенный скульптурами, через которые струйками сливалась вода, а рядом — громадный чугунный насос для защиты расположенных поблизости строений от огня на случай пожара<sup>3</sup>. Однако самое яркое впечатление произвела на государя великолепно оборудованная обсерватория и машина для определения силы, скорости и направления ветра, построенная придворным механиком Андреасом Гартнером<sup>4</sup>. Восхищение увиденным было столь велико, что Петр заказал изготовить модель удивительного дома и копию механического анемометра Гартнера, чтобы затем построить нечто подобное и в Санкт-Петербурге. После отъезда царя ведомство обергофмаршала предложило Динглингеру возмещение расходов, которые тот понес во время пребывания российского государя, но Динглингер широким жестом отказался от этого предложения и попросил лишь «немного дров взамен тех, что израсходовал для обогрева царских покоев, да денег на починку порушенных царем предметов»<sup>5</sup>. В связи с упомянутым восьмидневным пребыванием царя в Дрездене заслуживает интереса появившийся в том же году и хранящийся в Зеленых Сводах медальон с написанным по эмали портретом Петра Великого (ил. 1).

На оборотной стороне по контрэмали надпись желтым цветом: *GFD*. Из нее следует, что речь идет о работе брата Иоганна Мельхиора Динглингера



1. Георг Фридрих Динглингер.  
Портрет царя Петра I, с подписью мастера. Эмаль на меди. Дрезден, 1712.  
Музей «Зеленые Своды»,  
Дрезден



2. Иоганн Купецки.  
Портрет Петра Великого. Около 1712. Музей герцога Антона Ульриха,  
Музей изобразительного искусства земли Нижняя Саксония, Брауншвейг

Георга Фридриха Динглингера (1666—1720), которого 11 февраля 1704 г. саксонский курфюрст и король Польши произвел в придворные эмальеры. Над этой надписью обозначено имя портретируемого: *Petrus Alexiewiz Rus: Imp:* Как следует из Описи драгоценностей 1725 г. Изначально медальон выглядел несколько иначе: он имел изящную оправу с рубинами и украшениями в верхней части в виде «нескольких декоративных филигранных элементов из золоченого серебра. Над ними находилась царская корона, тоже с рубинами, а под ней на серебряной с позолотой глади – вырезанное резцом проработанное чернью изображение Св. Георгия на коне». Помимо того, что эта деталь медальона сама по себе представляла высокую ценность, она служила еще и свидетельством статуса изображенной личности, поскольку имела форму государственного герба России – коронованного двуглавого орла, готового расправить крылья ( хотя сама фигура орла в каталоге не упомянута ). О том же говорит и образ святого Георгия ( Георгия Победоносца), позаимствованный с герба Москвы.

На портрете изображен сорокалетний царь, у него открытое лицо с характерными чертами, вызывающее симпатию, мягкие, слегка волнистые волосы, разделенные на прямой пробор. Приковывают внимание большие

карие глаза под темными густыми бровями. Чуть заметна выпуклая родинка на носу.

Долгое время считалось, что автор списал миниатюру с поясного портрета Петра, выполненного художником Иоганном Купецки из Брауншвейга<sup>7</sup> (ил. 2). На первый взгляд в обеих работах и в самом деле просматривается нечто общее, в частности, в посадке головы, в том, как прописаны черты лица, но это не должно вызывать особого удивления, ведь картина известного брауншвейгского портретиста писалась, по всей видимости, в тот же год, когда Петр I находился на излечении в Карлсбаде. Однако при более внимательном рассмотрении нельзя не заметить существенные различия между этими двумя портретами. В работе Купецки царь предстает зрелым самодержцем, признанным европейскими монархами. Скипетр, который он держит в руке, часть пушечного ствола на переднем плане — все это характеризует его как полководца. Взгляд ясный и открытый, направленный прямо на зрителя. Согнутая в локте левая рука уверенно упирается в бедро. На этом портрете Петр развернут к зрителю левым плечом, на эмали Динглингера — правым. Лицо его здесь более полное, черты лица — правильнее, рот приоткрыт чуть больше и более четко прорисованы большие карие глаза. У Динглингера Петр выглядит моложе. Голова слегка наклонена, глаза с расширенными зрачками придают взгляду задумчивость. Что же касается одеяния Петра на портрете маслом и эмали, то оно совершенно разное. Купецки изображает царя с голубой лентой российского ордена Андрея Первозванного поверх рыцарских лат, в подбитой алым атласом меховой мантии, накинутой на левое плечо. На эмалевой миниатюре орденская лента отсутствует. Здесь царь тоже изображен в доспехе, но он с декоративной отделкой и драгоценными камнями. Застежка, на которой держится наброшенная сверху мантия, обнизана жемчугом и отделана тремя драгоценными камнями ромбовидной формы и двумя кабошонами.

По сравнению с брауншвейгским полотном портрет на эмали носит, скорее, интимный характер. Лишенный пышной официозности, он, тем не менее, не ставит под сомнение царственное величие изображенной личности. Камерность, выраженная посредством размера портрета и, главным образом, путем акцентирования характерных черт лица, противопоставляется атрибутике портретируемого. Насколько правомочно утверждение о том, что портрет на эмали был написан по эскизу Купецки, проверить трудно, но что это именно так, не удалось доказать ни путем визуального сравнения, ни каким-либо другим методом анализа. В обоих портретах, безусловно, наличествует сходство, но оно ограничивается лишь внешностью Петра, не затрагивая изобразительного языка автора, и объясняется тем, что обе работы близки по времени и изображают одного и того же человека. Нельзя не учитывать и тот факт, что Георг Фридрих Динглингер вряд ли к моменту написания миниатюры знал о существовании художественного полотна в Брауншвейге, а копии и репродукции с него появились значительно позже<sup>8</sup>.

Динглингер использовал их в качестве эскизов, скорее всего, при создании другого, более позднего и значительно меньшего по размеру медальона (2,5x2 см), в композиции которого много сходства с работой Купецки<sup>9</sup>.

Есть все основания полагать, что Петр I во время своего визита в 1712 г. «сам позировал» Динглингеру, о чем неоднократно свидетельствуют литературные источники прошлого<sup>10</sup>. Портрет российского государя является далеко не единственной работой эмалиера, выполненной с натуры. Сохранились два эмалевых медальона работы Георга Фридриха Динглингера с изображением дочери Магдалены Маргареты, на обратной стороне которых под ее именем автор сделал собственноручную приписку: «выполнено ее отцом с натуры»<sup>11</sup>. Это не следует, конечно, понимать буквально - ведь живописная эмаль очень сложна по технологии изготовления и требует нескольких последовательных процессов обжига. Портрет переносится на эмаль с заранее подготовленного и прописанного до мельчайшего штриха рисунка. Для него-то и необходимо позирование, подчас довольно долгое.

Кстати, одна из деталей царской одежды - роскошная застежка, на которой держится перекинутая через плечо мантия из горностая, — присутствует уже и на портрете царя в полный рост, написанный Готфридом Кнеллером (1646-1723). Кнеллер, ученик Рембрандта и Франса Халса, был самым востребованным портретистом своего времени. На полотне, которое он написал маслом в 1698 г. в Лондоне по заказу английского короля Вильгельма III, Петр Великий впервые изображен в позе правителя по западноевропейскому образцу в стиле барокко. Портрет молодого еще царя с узкой щеточкой усов над верхней губой призван был, видимо, служить критерием того, как надлежит выглядеть монарху. Подобно картине Купецки, это произведение было заявлено в качестве авторизованного образца для последующих портретов. Многочисленные копии кисти Кристофа Вайгеля, Питера Шенка и Питера Стевенса ван Гунста около 1700 г. быстро обеспечили ему широкую известность (ил. 3)<sup>13</sup>.

С целью оценки художественной значимости портрета русского царя имеет смысл предпринять небольшой экскурс в историю портретного эмалевого медальона. Развитию этого направления в изобразительном искусстве в значительной степени способствовали такие мастера, как Жан I Тутен (1578-1644) и ан Луи Петито (1607-1691)<sup>14</sup>. Жан I Тутен, ювелир и резчик-гравер родом из города Шатоде, оттачивая технику живописи по эмали, в период с 1630 по ^ г. существенно обогатил цветовую гамму эмалевых красок. Его сын Анри Тутен стал автором первого датируемого портрета на эмали с изображением короля Англии Карла , открывшего путь популяризации этого вида живописи. Жан Луи Петито, женеvский ювелир из среды гугенотов<sup>15</sup>, считался самым известным эмальером-миниатюристом. Он, так же как и Тутен, начинал с орнаментального и флорального декора для украшений и мелкой галантерии. С середины 1630-х гг. мастер работал при дворе

английского короля Карла I. Король, сознавая, какой потенциал несет в себе этот вид искусства, заказал ему свой портрет. В короткие сроки Петито достиг невиданного совершенства в технике живописной эмали и создал произведения высочайшего по тем временам уровня<sup>11</sup>. В Англии и позднее во Франции, где Петито находился на службе у Людовика XIV, его изящные миниатюры приобрели необычайную популярность. В королевских кругах стало модным явлением заказывать портреты у этого эмалиера. Во Франции и затем в Женеве, куда Петито был вынужден эмигрировать в 1685 г. после отмены Нантского эдикта, создавались мастерские, специализировавшиеся на эмалевой миниатюре, но их изделия по художественной выразительности были далеки от работ самого мастера.



3. Питер Стевен ван Гунст. Портрет Петра Великого. Гравюра на меди. Около 1770

Портретные медальоны обладали, естественно, не только художественной ценностью. Чаще всего они служили «жалованным» подарком, получить который почиталось за высокую честь. Медальонами украшали дорогие и не очень табакерки, подвески и броши, которые монархи затем, в зависимости от занимаемого положения и заслуг одариваемого, преподносили своим подданным в качестве награды - обычай, начало которому было положено, скорее всего, при дворе Короля-Солнце. Юлиус



Бернард фон Рор в своей книге «Наука придворного этикета» (1733) писал: «Иногда монархи награждают своими портретами, украшенными бриллиантами, высоких титулованных особ»<sup>17</sup>. Наиболее ценные портреты правителей в оправе с драгоценными камнями преподносились в качестве подарков иностранным посланникам, ими обменивались королевские особы при помолвке и бракосочетании. Чаще всего миниатюры писались с крупноформатных парадных портретов, на которых монарх изображался при всех регалиях государственной власти. Примером тому служит медальон с портретом наследного принца саксонского Фридриха Августа II, выполненный Георгом Фридрихом Динглингером по случаю помолвки принца с габсбургской принцессой Марией Жозефой в 1719 г.<sup>18</sup>. Среди подданных вошло в моду заказывать художникам полотна с обязательным изображением жалованных наград в знак собственной принадлежности к избранному кругу царственной особы, а также с политической целью<sup>19</sup>.

Тонкое изящество, отличающее эмалевую портретную миниатюру, несмотря на малый размер, способствовало ее перерастанию в отдельный вид изобразительного искусства и выходу из разряда декоративно-прикладных ремесел. Малоформатный, но самодостаточный портрет начал конкурировать с «большой» живописью, дав толчок процессу своей эмансипации, пик которой пришелся на 1700 г.<sup>20</sup>. Эмальерное искусство, ограниченное поначалу, главным образом, орнаментальным декором в сфере ювелирной техники, неустанно оттачивало свои изобразительные и колористические средства выражения, создавая возможности более дифференцированного отображения натуры. Помимо того, оно начинало отвоевывать сюжеты, узурпированные масляной живописью: к орнаментальным мотивам добавился ландшафт, портрет и, наконец, историческая тема, слывшая по тем временам элитной. Литература того периода, посвященная вопросам искусства, отмечала некоторые эстетические качества, по которым живописная эмаль даже превосходит прочие виды изобразительного искусства. Так, Фелисье в 1699 г. называл главным ее преимуществом сочность, выразительность, полихромность и необычайную стойкость цветовой гаммы<sup>21</sup>. Такое же мнение спустя пол века высказал и Дидро (1755), указав еще и на великолепное изящество рисунка<sup>22</sup>. Во Франции перед лучшими эмальерами открывались двери парижской Королевской академии живописи и скульптуры — престижного института в сфере *artes liberales* (свободных искусств), противостоявших художественным ремеслам, которые, как считалось, стоят в «табели о рангах» много ниже<sup>23</sup>.

На фоне такого развития событий интерес многих королевских дворов к коллекционированию эмалевых портретных миниатюр более чем понятен. Но лишь некоторых из коронованных особ можно назвать меценатами этого вида искусств, несмотря на его растущую популярность. К началу XVIII столетия в Германии ему всерьез покровительствовали только два монарха: курфюрст Дюссельдорфа Иоганн Вильгельм фон дер Пфальц (1658-1716) и правящий в Дрездене Август Сильный, курфюрст Саксонии, который в 1697

г. был провозглашен королем Польши. Оба правителя страстно увлекались новаторскими изысканиями в искусстве, обоих отличал особый интерес к изящным камерным работам. Иоганн Вильгельм слыл истинным собирателем миниатюр и дерландских мастеров, Август Сильный владел богатейшей коллекцией драгоценностей и дорогих ювелирных украшений. Но среди эмальеров оставались лишь единицы, обладавшие истинным талантом и мастерством.

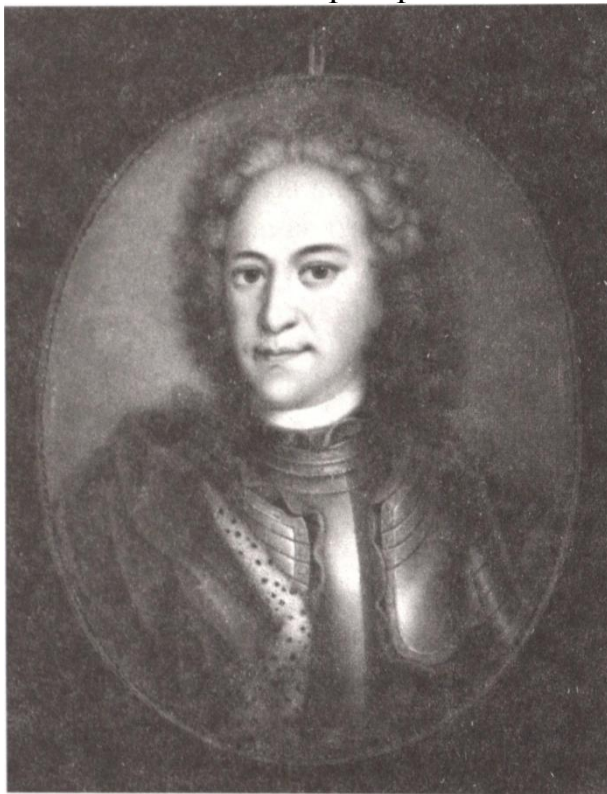
Самыми выдающимися мастерами того времени считались Петер Бой и Чарльз Буат. Петер Бой (1651-1727) родился в Любеке, жил сначала во Франкфурте на правах свободного художника-эмальера, а главным его заказчиком был курфюрст из Трира Иоганн Хуго фон Орсбек (1676-1711)<sup>24</sup>. После смерти фон Орсбека другому курфюрсту - Иоганну Вильгельму фон дер Пфальцу, для которого Бой также выполнял отдельные заказы, в 1712 г. удалось заполучить мастера в Дюссельдорф и возвести его в ранг придворного эмальера. Чарльз Буат (1662—1727), швед по происхождению, в отличие от Петера Боя работал преимущественно за границей и уже в 1717 г. стал членом Королевской академии. В 1700 г. он исполнил несколько заказов для курфюрста Иоганна Вильгельма, а в 1719 г. Август Сильный пригласил именитого мастера в Дрезден, где тот изготовил эмалевый медальон с изображением польского короля по парадному портрету придворного живописца Луи де Сильвестра<sup>25</sup>.

Эмальер Георг Фридрих Динглингер, уроженец Бибераха, также относился к числу наиболее талантливых мастеров того периода, но в отличие от Чарльза Буата, работавшего на многих коронованных особ, всю свою жизнь имел только одного заказчика - Августа Сильного, и лишь в порядке исключения писал портреты других монархов. Верность Динглингера дрезденскому двору не должна вызывать удивления, так как меценатствующий суверен, не связывая, насколько это было возможно, творческую свободу мастера, предоставлял ему материальные средства, необходимые для совершенствования его художественного мастерства. Кроме того, в Дрездене Георг Фридрих Динглингер работал в тесном контакте со старшим братом Иоганном Мельхиором Динглингером, не только талантливым ювелиром, но и успешным коммерсантом, роскошные чаши и прочие шедевры которого трудно себе представить без украшений, выполненных младшим Динглингером — эмальером.

Наряду с серьезными работами, глубокими по художественной выразительности и сложными по технике исполнения, из рук мастера вышел целый ряд «рутинных» портретных эмалевых миниатюр, которые Август Сильный не скупился заказывать Георгу Фридриху Динглингеру и его подмастерьям на подарки. Некоторые из них остались невостребованными и числятся сегодня в фондах Зеленых Сводов<sup>26</sup>. Кроме того, Георг Фридрих Динглингер много сил положил на то, чтобы расширить технические возможности производства живописной эмали. Начиная с 1710 г. он проводил эксперименты с изделиями, габариты которых разрушают все представления

о допустимых для эмалей размерах. Делалось это по инициативе короля или нет, судить трудно, но в счете от 21 марта 1711 г. значится, что Иоганн Мельхиор поставил по королевскому указу работу «Ессе homo. Эмаль большого размера в оправе, с несколькими бриллиантами и украшениями из золота и серебра»<sup>27</sup>.

Проблемы, с которыми связано проведение экспериментов, были поистине масштабны. Прежде всего, требовалось решить вопрос о том, как избежать опасности растрескивания верхнего живописного слоя,



4. Георг Фридрих Динглингер.  
Портрет царевича Алексея Петровича, с подписью мастера.  
Эмаль на меди. Дрезден, 1712.  
Музей «Зеленые Своды», Дрезден

вызываемого разностью коэффициентов расширения эмали и подложки из металла. Кроме того, известно, что чем больше площадь эмалевой поверхности, тем дольше длится процесс обжига, а длительный обжиг приводит к перегреву изделия, вследствие чего возникает другая опасность: цвет полностью меняется или «тонет» в эмалевом грунте<sup>28</sup>.

Подобные эксперименты, как известно, проводил и Петер Бой. В этом случае ссылаются на его эмаль 1716 г. на библейский сюжет «Положение во гроб», представляющую собой копию с картины художника Адриана ван дер Верфа<sup>29</sup>. Вся поверхность этой живописной эмали, исполненной с таким

мастерством, что по художественной выразительности она конкурирует с оригиналом, покрыта тонкими, как волоски, трещинами, появившимися на заключительном этапе обжига. На проведение еще более смелых экспериментов решился и Чарлз Буат, автор группового портрета кайзера Леопольда (1640-1705), датированного 1703 г. и находящегося в настоящее время в Музее истории искусств в Вене<sup>30</sup>. Портрет имеет внушительные размеры 38x46 см, но Динглингеру удалось изготовить более крупную живописную эмаль - «Пир Клеопатры» - 67,5x88,5 см<sup>31</sup>. Тем не менее в конечном итоге оба мастера отказались от дальнейших поисков и смирились с фактом, что физические законы сводят на нет любые попытки конкурировать в сфере формата с «большой» живописью. В нижней части «Пира» четко просматриваются продольные трещины и видны «потери» цвета, которые объясняются упомянутыми выше техническими причинами. Возвращаясь к Чарлзу Буату, стоит напомнить: безуспешная попытка



изготовить монументальную эмалевую пластину с изображением битвы при Бленхайме оказалась для художника настолько разорительной, что в 1714 г. он был вынужден, в конце концов, бежать из Англии.<sup>32</sup>

В том же году 6 февраля Иоганн Мельхиор Динглингер передал королю набор из шести эмалей, которые за один только размер отнесены к разряду раритетов. комплект из работ «невиданного доселе размера и красоты»<sup>34</sup> входил и исполненный в 1712 г. портрет русского царя. Цена его составляла 500 талеров - не самое дорогое изделие в наборе. Значительно дороже была оценена эмаль с изображением девы Марии в полный рост (1500 талеров), а по размеру, составившему 90x68 см, это было самое крупное изделие подобного рода<sup>35</sup>. На обороте надпись рукой Георга Фридриха Динглингера: «№ 1. Самая первая проба открытого мною искусства большой эмали». Мастеру удалось изготовить эмаль такого формата без видимых трещин при обжиге, что вызывало восхищение современников и неоднократно подчеркивалось мастерами-эмальерами более позднего времени. В отличие от «Пира Клеопатры» автор ограничивается в ней лишь небольшим числом крупноплощадных цветных пятен, видимо, с целью сокращения количества обжигов во избежание связанного с ними риска.

Портрет царя размером 12,7x10,2 см (с оправой 13,7x11,3 см), естественно, далеко отставал по габаритам от изображения девы Марии, но явно превосходил обычные рамки эмалевого медальона, диаметр которого не превышал 10 см, а в XVII столетии составлял не более двух-трех сантиметров<sup>36</sup>. Одним словом, портрет оказался слишком велик, чтобы носить его на шее или использовать в качестве какого-либо украшения. Несмотря на внушительные размеры, он в полной мере обладает художественными качествами, о которых с восторгом писал Фелисье в 1699 г.: сочностью, выразительностью и богатством палитры; цвет нанесен тончайшим штриховым мазком, который невозможно различить невооруженным глазом.

Технические трудности, встающие перед большинством эмальеров при попытках работать с большим форматом, Динглингер преодолевал без особого труда. Он еще раз доказал непревзойденность собственного мастерства, изготовив в том же году эмаль с изображением царевича Алексея (1690—1718) (ил. 4)<sup>37</sup>. Сходство в размере и композиции портретов царя и царевича позволяет сделать предположение, что они были задуманы как пандан — парные изделия, но медальон с портретом Алексея, соответственно статусу царевича, видимо, изначально не имел украшенной драгоценностями оправы<sup>38</sup>. Этот портрет отличается акцентом на передаче индивидуальных черт. Динглингер изобразил Алексея Петровича, как и отца, в доспехе и в подбитой горностаем мантии, давая понять, что речь идет о личности высокого ранга. Но большие темные глаза, кстати, тоже с расширенными зрачками, намечающаяся борода и легкая усмешка на юном лице подчеркивают превосходство человеческого над царственным. Царевича хорошо знали в Дрездене. Начиная с 1710 г., он часто приезжал сюда изучать

по приказу отца придворный этикет. Вторая причина его частых наездов — желание отца ускорить женитьбу Алексея на принцессе Шарлотте Кристине Софии Брауншвейг-Вольфенбюттельской, воспитаннице Кристины Эбергардины, супруги Августа Сильного<sup>39</sup>, которая приходилась ей теткой.

К описываемому времени Георг Фридрих Динглингер уже обрел славу одного из немногих мастеров, владеющих искусством писать по эмали поразительные по величине и качеству портреты. Русскому царю, покровителю наук и искусств, представилась, таким образом, редкая возможность позировать придворному ювелиру во время проживания в доме его брата<sup>40</sup>. Интерес к новому для России виду изобразительного искусства — портретной эмали — пробудился у Петра еще во время его первого путешествия в Западную Европу. Царю хотелось, подобно германским курфюрстам, иметь такого же мастера при своем дворе. В Лондоне в 1698 г. Петр Великий познакомился с Чарлзом Буатом, королевским придворным эмальером. Буат изготовил сразу несколько эмалевых портретов царя по только что написанному полотну Готфрида Кнеллера.<sup>41</sup> Как следует из письма Петра I императрице Екатерине, он в 1717 г. опять встретился с мастером в Париже и тут же заказал ему еще несколько миниатюр; в этот раз эскизом послужил недавний портрет царя, написанный художником Карелом де Моором<sup>42</sup>.

Петр, заинтересованный в том, чтобы искусство портрета на эмали нашло распространение и в его государстве, предпринимал попытки пригласить западноевропейских мастеров в Россию. Свидетельств тому, что он сделал подобное предложение Чарлзу Буату, нет. Но один из учеников Буата, Мартин ван Мейтенс (1695-1770), как известно, такое приглашение не принял<sup>43</sup>. Тогда Петр Великий приступил к подготовке отечественных эмальеров.

Искусство изготовления эмалей имеет в России вековые традиции. В последней четверти XVII столетия широкой известностью пользовались сосуды, декорированные эмалью с растительным и зооморфным орнаментом из Сольвычегодска (бывшего Усольска), торгового города, расположенного в 800 км к востоку от Санкт-Петербурга<sup>44</sup>. Мастерские Московского Кремля также выполняли подобные работы, исполнителями их были, скорее всего, мастера из провинциальных центров. Стилистика художественных изделий из Сольвычегодска и Москвы, конечно, отличалась от портретных медальонов Западной Европы, но техническая база была сопоставима.

Поскольку по указу Петра Великого новая отрасль изобразительного искусства должна была развиваться в Санкт-Петербурге, мастера Оружейной палаты потянулись из Москвы в новую столицу. Уже в 1712 г., когда Георг Фридрих Динглингер писал в Дрездене портрет русского царя, в России появился первый датированный портрет на эмали с изображением профиля Петра Великого мастера Григория Мусикийского (ум. в 1737 г.), который предположительно в 1711 г. перебрался из Москвы в Санкт-Петербург<sup>45</sup>. Сохранилось несколько созданных им портретов царя и членов царской

семьи. Современником этого мастера был Андрей Овсов (1678/79 — около 1740), талантливый эмальер, великолепные работы которого позволяют сделать предположение, что он был учеником Чарлза Буата.

Русский царь дал толчок развитию этого вида западноевропейского искусства не только по эстетическим соображениям. Петр быстро оценил политическую значимость портретной миниатюры. В подражание западноевропейским монархам, он превратил ее в жалованную награду и удостоил ею своих подданных за особые заслуги в реформировании России. На протяжении всего XVIII и в начале следующего столетия портретная эмалевая миниатюра продолжала играть в России значительную роль.

1. Weber K. von. Die Besuche Peteres des GroBen in Dresden. Archiv fur Sächsische Geschichte 11 (1873). S. 337-350 (о визите в Дрезден в 1712 г. S. 347-350).
2. Цит. по: Watzdorf E. von. Johann Melchior Dinglinger. Der Goldschmied des deutschen Barock. Berlin, 1962. Bd. 1. S. 31.
3. Krell J. Ch. (Iccander). Das auf dem höchsten Gipfel seiner Vollkommenheit und Glückseligkeit prangende Königliche Dresden in Meissen. Leipzig, 1726, S. 72-73; Hantzsch A. Hervorragende Persönlichkeiten in Dresden und ihre Wohnungen (Mitteilungen des Vefeihs für Geschichte Dresdens. Hf. 25). Dresden, 1918. S. 37.
4. Krell J. Ch. {Iccander). Das auf dem höchsten Gipfel... S. 73. ср. также: Baur D. \ Plaftmeyer P. Physikalische Apparate und mechanische Spielereien - Peter I. Besuche in Dresden, in der kurfürstlichen Kunstkammer und in den Werkstätten // Palast des Wissens. Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Groften. München; Dortmund, 2003. Bd. 2 (Beiträge). S. 105-115
5. Weber K. von. Die Besuche Peters des Gro(3en in Dresden. S. 350.
6. Архив Зеленых Сводов (Archiv Grimes Gewolbe), Дрезден. Описи драгоценностей 1725 г. (Pretioseninventar 1725). Fol. 45 г.
7. Музей герцога Антона Ульриха, Музей изобразительного искусства земли Нижняя Саксония, Брауншвейг, инв. № GG 579. (Palast des Wissens. Die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Grojten. München; Dortmund, 2003. Bd. 1 (Katalog). S. 57, Nr. 2; Bd. 2 (Beiträge). S. 24.)
8. Было дано официальное разрешение на написание копий с картины художника Купецки. Имеются такие копии этой картины, которые появлялись даже спустя двадцать пять лет после ее написания, например, гравюра Бернарда Фогеля 1737 г.
9. Музей «Зеленые Своды», Дрезден, инв. № VI 72 к.
10. Watzdorf E. von. Johann Melchior Dinglinger. Der Goldschmied des deutschen Barock. Bd. 2. S. 308. Эрн фон Ватцдорф ссылается, вероятно, на следующую публикацию: Curiositäten derphysisch- literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt; zur angenehmen Unterhaltung für gebildete Leser. Weimar, 1821. Bd. 9. S. 340 («портрет Петра I с натуры того же мастера и тоже на эмали»). Источник данной цитаты до сих пор не обнаружен.
11. Два медальона, эмаль на меди, оправа из серебра с позолотой, 1718г., Музей «Зеленые Своды», Дрезден, инв. № III 35 e (12x9,3 см) и III 35 f (12,1x9,4 см).
12. Peter der Grofle in Westeuropa. Die Grofie Gesandtschaft 1697-1698. Bremen, 1991. S. 148 f.
13. Schätze aus dem Kreml. Peter der Grofie in Westeuropa. Bremen; München; Moskau, 1991. S. 45 (ил.: гравюра работы Питера Стевена ван Гунста, S. 72). Питер Шенк писал эту застужку и на портретах других монархов.
14. Для краткого обзора ср.: Speel E. Dictionary of Enamelling. Aldershot, 1998. S. 101 f. (Miniatures), S. 116 (Jean Petitot), S. 142 (Toutin family of enamel painters).

15. Speel E. Jean Louis Petitot // Glass on metal. Bd. 18, № 4 (Dezember 1999). S. 89, 94-95.
16. Большую помощь оказали ему при этом художник ван Дейк, который давал очень важные советы в технике передачи алого цвета, и сэр Теодор Гар кет де Мазерни, королевский физик, познакомивший его с новыми пигментами для изготовления красок.
17. Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der grossen Herren / Hrsg. M. Schlechte. Weinheim, 1990. S. 678.
17. Музей «Зеленые Своды», Дрезден, инв. № 1928/4. Ср.: Mikosch E. Das diamantene Miniaturportrat des Kurprinzen Friedrich August - ein fürstliches Verlobungsgeschenk und Zeugnis der politischen Ambitionen Augusts des Starken // Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. 1994/95. S. 59-67.
19. Ibid. S. 59—67 (о роли портретной миниатюры ср.: S. 62—66). Ср. также: Poleross F. Der abwesenden Prinzen Portrat. Zeremoniell Darstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell // Zeremoniell als hofische Aesthetik in Spatmittelalter und Friiher Neuzeit / Hrsg. J.J. Berns, T. Rahn. Tübingen, 1995. S. 382-409 (особенно S. 397-399, 402).
20. Об истории живописной эмали и оценке, данной ей в современной искусствоведческой литературе, см. подробно: Denk C. Email- und Feinmalerei im Wettstreit. Überlegungen zu den Emailminiaturen am Diisseldorfer Hof des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz // Miinchner Jahrbuch der Bildenden Kunst. München, 1998. F. 3. Bd. 49. S. 93—122 (особенно S. 95-97).
21. Felibien A. Des principes de Г architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dependant. Paris, 1699. P. 307.
22. Diderot D., Le Rond d'Alembert J. (ed.). Encyclopedie, ou Dictionnaire raison^ des sciences, des arts et des metiers. Par une societe de gens de letter. Paris, 1775. Vol. 5. P. 535.
23. Denk C. Email- und Feinmalerei im Wettstreit. S. 96.
24. Glasen C-W. Peter Boy. Rheinischer Goldschmied und Emailmaler der Barockzeit und der Schatzfund von Perscheid. Köln, 1993.
25. Музей «Зеленые Своды», Дрезден, инв. № III 33. Ср.: Untereiner Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union. Dresden; Leipzig, 1997. S. 284, Nr. 510; S. 277 (Abb).
26. Watzdorf E. von. Johann Melchior Dinglinger. Der Goldschmied des deutschen Barock. Bd. 2. S. 305, Abb. 390, 391; S. 306 f.
27. Работа утеряна. Ср.: Ibid. Bd. 2. S. 309.
28. Speel E. Dictionary of Enamelling. S. 101.
29. Баварский национальный музей, Мюнхен, инв. № R 3954, 19x15,8 см. Ср.: Glasen C-W. Peter Boy. Rheinischer Goldschmied und Emailmaler der Barockzeit und der Schatzfund von Perscheid. S. 146-148.
30. Музей истории искусств, Вена, инв. № КК 3242. Выражаю благодарность господину другу Г. Трнеку, директору Музея, за разрешение сделать фотографии этой работы крупным планом. На эмалевой пластинке видна глубокая трещина, которая образовалась, по всей вероятности, в процессе обжига. Ср.: Speel E. Dictionary of Enamelling. P. 12.
31. Музей «Зеленые Своды», Дрезден, инв. № III 23.
32. Speel E. Dictionary of Enamelling. P. 12.
33. Государственный архив Саксонии, Дрезден: Dresden, Sächsisches Hauptstaats archiv. Loc. 896. Fol. 20 r.
34. Ibid. Fol. 18 v.
35. Музей «Зеленые Своды», Дрезден, инв. № V 152. Остальные четыре эмали — «Фигура с ланью» (800 талеров), «Кухарка» (800 талеров), «Мария Магдалина» (500 талеров) и «Античная головка» (300 талеров) - найти не удастся. Ср.: Watzdorf E. von. Johann Melchior Dinglinger. Der Goldschmied des deutschen Barock. Bd. 2. S. 309-313.
36. Speel E. Dictionary of Enamelling. P. 101.

37. Музей «Зеленые Своды», Дрезден, инв. № III 35 а.
38. Работа была куплена Августом Сильным в 1722 г. вместе с набором других эмалей из наследства, оставшегося после смерти Георга Фридриха Динглингера в 1720 г.
39. Syndram D. Peter und August - eine "Entente cordiale" zwischen Russland und Sachsen 11 *Dresdner Hefte*, 21. Jg. 2/2003. Heft 74. S. 4-12 (о царевиче см.: S. 9). 25 октября 1711 г. в Торгау с блеском прошли свадебные торжества, на которых присутствовал и царь. Но кронпринцесса вскоре скончалась — в 1715 г.; Алексей, обвиненный в измене родине, бежал из России в Вену и скрывался при дворе кайзера. По приказу отца был возвращен в Россию и предан суду, который приговорил его к смертной казни.
40. Во время этого пребывания в Дрездене Петр Великий нанес также визит Бенишу, мастеру восковых скульптур, и позировал ему. Ср.: Weber K. von. *Die Besuche Peters des Großen in Dresden*. S. 350.
41. Cavalli-Bjorkman G. *Svenskt Miniaturmaleri*. Stockholm, 1981. S. 41 f.
42. Комелова Г.Н. Русские эмали 18-19 веков. СПб., 1995. С. 17.
43. Coffin S., Hofstetter B. *The Gilbert Collection. Portrait Miniatures in Enamel*. London, 2000. P. 25.
44. Odom A. *Russian Enamels. Kievan Rus to Faberge*. Baltimore; London, 1996. P. 36 а. о.
45. *Ibid.* P. 82; Комелова Г.Н. Русские эмали 18-19 веков. С. 72 и далее, ил. 8 и 9.

**Перевод М.С. Охмакевич**