

Рогов Михаил Анатольевич, кандидат искусствоведения, кандидат экономических наук, доцент. Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (РАНХиГС), Россия, Москва, пр. Вернадского, д. 82–84, 119571; научный руководитель Центра иконографических и визуальных исследований (CIVIS) Фонда «Новое искусствознание», Россия, Санкт-Петербург, Лермонтовский пр., д. 43/1 А. 190103. rogovm@hotmail.com

Rogov Mikhail Anatolievich, PhD in History of Art, PhD in Economics, associate professor. The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPА), 82– 84, Vernadskogo Av., 119571 Moscow, Russian Federation; Scientific director of the Center for Iconographic and Visual Studies (CIVIS), New Art Studies Development Foundation, 43/1 A, Lermontovskii Av., 190103 Saint Petersburg, Russian Federation. rogovm@hotmail.com

ОПТИМА МАТЕР, ИЛИ О ВИЗУАЛЬНОЙ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ СТАТУИ ГРАФА ОСТЕРМАНА-ТОЛСТОГО, РАНЕНОГО В БИТВЕ ПРИ КУЛЬМЕ, В ЖЕНЕВСКОМ МУЗЕЕ ИСКУССТВА И ИСТОРИИ (МАН)

OPTIMA MATER, OR ABOUT VISUAL INTERTEXTUALITY OF THE STATUE OF COUNT OSTERMAN-TOLSTOY, WOUNDED AT THE BATTLE OF KULM AT GENEVA'S MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE (МАН)

Аннотация. В статье вводится в научный оборот ранее неизвестный вариант скульптуры графа А. И. Остермана-Толстого, раненого при Кульме, из Музея искусства и истории Женевы; идентифицируется изображение миниатюрного портрета матери графа и обсуждается интертекстуальность этого произведения в контексте заказчика. Остерман-Толстой лишился в героической битве левой руки и заказал русскому скульптору Самуилу Ивановичу Гальбергу свой скульптурный портрет с ампутированной левой рукой, с латинской надписью VIDES HORAM NESCISS HORAM (Видишь время, не знаешь час). До сих пор представлялось, что монумент сохранился лишь в авторской уменьшенной копии в Государственном историческом музее и, с утраченной левой рукой, в Ярославском художественном музее. 30 августа 2022 г. на выставке часов в Женеве автор обнаружил каминные часы, которые оказались неизвестной ранее репликой этой скульптуры с инскрипцией ОПТ[И]МА МАТЕ[R] на медальоне с женским профилем на шее статуи, отсылающей к «Энеиде» Вергилия и «Анналам» Тацита. Русский герой уподобляет себя обращающемуся к небесам и уверенному в долголетьи искалеченному Анксур, выступающему против Энея-Наполеона, а на имя его обожаемой матери, возможно, намекает имя матери Нерона. Интерес заказчика к тематике memento mori, позы симпозиастов semidisteso и этрусских погребальных урн отражает не только классицистические мотивы мемориальной пластики ампира в целом, но, как представляется, и влияние Антонио Кановы. Это проявление визуальной интертекстуальности, то есть взаимодействия визуальных и текстуальных отсылок к «Энеиде» Вергилия и, вероятно, «Анналам» Тацита и скульптуре Venus Victrix Кановы, демонстрирует высокую степень интереса к проявлению эрудиции в области античности в контексте телесности и наполеоновских войн, что позволяет по-новому увидеть личность заказчика в рамках дискурса микроистории и социальной истории искусства.

Ключевые слова: иконография; интертекстуальность; скульптура; Остерман-Толстой; Гальберг; Канова; Анксур; Энеида; Музей искусства и истории Женевы (МАН).

Abstract. The article introduces into scientific circulation a previously unknown version of the sculpture of Count Osterman-Tolstoy, wounded at Kulm, from the Geneva's Musée d'Art et d'Histoire (МАН); the image of a miniature portrait of the count's mother is identified and the intertextuality of this work is discussed in the context of the patronage. Osterman-Tolstoy lost his left arm in the heroic battle at Kulm and commissioned the Russian sculptor Samuil Ivanovich Galberg his sculptural portrait with an amputated left arm, with the Latin inscription VIDES HORAM NESCISS HORAM (You see the time, you don't know the hour). Until now, it seemed that the monument was preserved only in the author's reduced copy in the State Historical Museum (Moscow) and, with the lost left hand, in the Yaroslavl Art Museum. On August 30, 2022, at an exhibition of watches in Geneva, the author discovered a clock, which turned out to be a previously unknown replica of this sculpture with the inscription ОПТ[И]МА МАТЕ[R] on a medallion with a female profile on the statue's neck, referring to Virgil's Aeneid and the Annals of Tacitus. The Russian hero likens himself to the crippled Anxur, turning to heaven and confident in longevity, opposing Aeneas-Napoleon, and the name of Nero's mother Agrippina, perhaps, hints at the name of his adored mother. The patron's interest in memento mori and the poses of the semidisteso symposia and Etruscan funerary urns reflects not only the classic motifs of the Empire-style memorial sculpture in general but also, it seems, the influence of Antonio Canova. This manifestation of visual intertextuality, that is, the interaction of visual and textual references to Virgil's Aeneid and, probably, the Annals of Tacitus and the sculpture Venus Victrix by Canova, demonstrates a high degree of interest in the manifestation of erudition in the field of Antiquity in the context of corporeality and the Napoleonic wars, which allows us to see the identity of the patron within the discourse of microhistory and social history of art.

Keywords: iconography; intertextuality; sculpture; Osterman-Tolstoy; Galberg; Canova; Anxur; Aeneid; Geneva's Musée d'Art et d'Histoire (МАН).

Личность и иконография выдающегося российско-го военачальника графа Александра Ивановича Остермана-

Толстого (1772–1857) [20, с. 56] привлекает активный интерес отечественных исследователей, поэтому новые находки арте-

фактов, текстов и, тем более, выявление визуально-текстовой переклички смыслов или интертекстуальности, позволяющей лучше представить контекст, является актуальной темой, которой посвящена эта работа².

Инструментарий, применяемый в настоящем исследовании, соответствует текущему научному консенсусу о плюрализме научных стратегий искусствоведения — преимущественно на стыке визуальных исследований и новой социальной истории искусства — в позднейших трактовках Э. Гомбриха, М. Баксандалла, Г. Бельтинга, Р. Болдуина, В. П. Головина [12]. Универсальность концепта интертекстуальности позволяет использовать его для представления иконографической программы интермедиальных произведений (в которых сочетаются вербальные, а также изобразительные и иные, например, музыкальные, хореографические тексты, ольфакторная и тактильная семиотика) как многослойного гипертекста. Это понятие, выработанное, как и значительное число терминов искусствознания, в постмодернистскую эпоху, позволяет сближать контексты создания и восприятия, относящиеся к различным эпохам художественной деятельности. Концепт интертекстуальности, нетривиален, важен и востребован в искусствоведении — об этом свидетельствуют отечественные искусствоведы [10] и филологи [3]. К проблематике интертекстуальности и ее визуального аналога в искусстве Средневековья искусствоведы активно обращаются уже более десятилетия³. В недавно защищенной диссертации аппарат визуальной интертекстуальности успешно применялся автором в отношении визуальной типологии в иконографии позднесредневековой иконографической программы «Зерцала человеческого спасения» [14]⁴, как и в отношении произведений других эпох [15; 16].

17 (29 августа) 1813 г., в момент стратегически важно-го разгрома русско-прусско-австрийскими войсками корпуса наполеоновского генерала Вандама под Кульмом в Богемии граф получил тяжелейшее ранение левой руки ядром. По свидетельствам адъютантов, рука еще держалась на плечевом суставе, но подлежала немедленной ампутации, его отнесли в более безопасное место, и он поручил понравившемуся ему молодому врачу Кучковскому провести операцию, приказав солдатам петь русскую песню [9, с. 26]. Император Александр I отметил подвиг графа: «*Потерянием руки своей купил победу*» [6, с. 50]. Адъютант графа и управляющий его имением писатель И. И. Лажечников писал, что ампутированная рука была заспиртована, а в 1818 г. граф зарыл ее «*в фамильном склепе своих дядей, графов Остерманов, в ногах у гробниц их, как дань благодарности за их благодеяния и свидетельство, что он не уронил наследованного от них имени*» [9, с. 26].

А. И. Остерман-Толстой не только платил пенсии оперировавшему его врачу и спасшим его солдатам, но в его роскошном петербургском доме на Английской набережной мраморную плиту у камня, на которой стояли ваза и золотой кубок, полученные от императора и богемских магнатов за подвиг в Кульмском сражении, «*поддерживали две статуи (с портретными лицами), изображавшие тех двух гренадеров Павловского полка, которые поддержали и унесли из боя Остермана, когда ему оторвало руку*» [7, с. 95].

В 1822 г. в Риме статую графа исполнил скульптор Самуил-Фридрих Иванович Гальберг (1787–1839); ее позднее приписывали не только ему, но и Антонио Канове, и Василию Ивановичу Демут-Малиновскому [5, с. 12–13]. Эта скульптура находилась там же, в одной из комнат графского дома на Английской набережной: «*Надгробный памятник Остерману, самим им себе заготовленный, на котором он изображен лежащим, опираясь рукою на барабан, как и происходило это при операции; возле лежала оторванная рука, а в барабан были вделаны часы, на которых стрелки означали время получения тяжелой раны, и была надпись латинская Vidit horam; nescit horam! (Видит час, но не знает час, т. е. того часа, в который человека постигнет известная участь)*» [7, с. 95]. Любопытно, что в довольно детализированных описаниях, как правило, отсутствует упоминание медальона с женским профилем на груди статуи, как, впрочем, и гренадерки Лейб-гвардии Павловского полка.

В 1821 г. Остерман-Толстой пытался уговорить Гальберга сделать мраморную копию женской статуи Кановы, но



Илл. 1. Карло Лазини. Портрет Аграфены Ильиничны Толстой (Бибииковой), 1827. Гравюра резцом и красной водкой, 493 × 400 мм

тот отказался, а Канова подтвердил графу, что это невозможно. [22, с. 125]. Тогда граф заказал Гальбергу эскизы и выбрал для исполнения небольшую мраморную фигурку полулежащей нимфы или девушки «*без исторического или аллегорического значения*», а также «*мраморную в натуральный рост статую*» [22, с. 12]. Гальберг пишет Остерману-Толстому в июне 1822 г., что исполнил большую фигуру графа, которая трижды падала, и что ради требуемого графом сохранения работы в тайне перенес модель в особую мастерскую, а всем показывать будет маленькую женскую фигурку [22, с. 135]. В сентябре 1822 г. он пишет заказчику, что уже отлил фигуру из гипса [22, с. 136]. 2 января 1825 г. Гальберг сообщает, что в Пизе «*получил кучу маленьких комиссий*» от живущего инкогнито там Остермана-Толстого, который никак не решался, где и кому поручить исполнение статуи из мрамора, хотел лишь как можно менее потратиться на нее [22, с. 148–149], а 12 марта 1826 г. скульптор писал, что «*статуя графа Остермана*» уже давно прибыла на корабле в Петербург [22, с. 154]. До своего второго ареста 2 марта 1826 г. успел увидеть статую декабрист Д. И. Завалишин, живший у графа с 1824 г. Здесь следует подчеркнуть, что значение художественного образа статуи графа Остермана-Толстого требует и требовала в момент ее создания не только интерпретации с точки зрения ее заказчика, но и предназначалась для всеобщего обозрения и даже тиражирования, вовлекая прецедентные (узнаваемые) тексты и образы, обсуждаемые ниже.

Изображение статуи на постаменте с обрамляющей его надписью «*Моя мать*» присутствует на гравюре пунктиром и резцом с портретом матери графа Аграфены Ильиничны Толстой (Бибииковой) (Илл. 1) и на парной гравюре с портретом его дяди Федора Андреевича Остермана (с надписью «*Мой благо-*



Илл. 2. Самуил Иванович Гальберг. Граф Александр Иванович Остерман-Толстой, раненый при Кульме, 1822. Алебастр, 200 x 445 x 180 мм, Ярославский художественный музей, Ярославль, ЯХМ-53401/15, инв. С-17.

а после его смерти статуя была отправлена в село Сарыево на хранение, пока это село не купил некий Трапезников, который «в 1887 году поднес ее Великому Князю Сергею Александровичу» [18, с. 139], после чего она была установлена на площадке посреди аллеи, ведущей от главного дома к огороду: «Точно античное речное божество, занимающее угол во фронте храма, полулежит, опираясь на руку воин, бесстрастно глядя поверх другой огромной руки» [5, с. 12–13]. К концу 1920-х гг. «на постаменте-ложе — бронзовая фигура графа Остермана-Толстого, почерневшая и поржавевшая, остается немым свидетелем проходящих, все разрушающих дней и лет» [5, с. 12–13]. В литературе упоминается копия статуи в натуральную величину, установленная в одной из аллей парка «Архангельское» в имении князя Юсупова» [21, с. 199].

На этом сведения о судьбе монументов обрываются, однако существует корпус памятников кабинетной скульптуры. В мае 1922 г. в ярославский Губернский музей из ризницы Свято-Введенского Толгского монастыря, в некрополе которого были погребены представители ярославской ветви родственников графа князей Голицыных, поступила небольшая



Илл. 3. Самуил Иванович Гальберг. Граф Александр Иванович Остерман-Толстой, раненый при Кульме. 1822. Мрамор белый. 160 x 420 x 160 мм, Музей Отечественной войны 1812 года, Государственный Исторический музей, Москва, ГИМ 68257/10975, инв. И IV 1962.

Илл. 4. Самуил Иванович Гальберг. Граф Александр Иванович Остерман-Толстой, раненый при Кульме. Опубликовано в: Федоров В. П. Император Александр I // Тысяча восемьсот двенадцатый год. Вып. 6. М., 1912, с. 199

детель»). Они были исполнены в 1827 г. итальянским гравёром Карло Лазинио [17, стлб. 2039; 8, стлб. 1100], который был привлечен в Пизу для работы над гравюрами, отпечатанными Джованни Хьюге (Gio. Huguet) [24, р. 66] для многочисленных иностранных туристов, совершавших Гран-тур.

В литературе упоминается, что когда графская подмосковная усадьба Ильинское перешла во владение князя Л. М. Голицына, он нашел в кладовой гипсовую статую, сделал с нее бронзовую отливку и поставил в гостиной главного дома,



Мраморная фигура графа А. И. Остерман-Толстого, раненного под Кульмом. Граф Остерман изображён на подл Кульмского сражения, когда ему, так же, как и после полученной раны ампутировали руку. Исполнена в Пизе (Италия) в мастерской Gio Huguet. Дарь музею Спасо-Андрониевского монастыря в Москве. Копия с этой фигуры, но в натуральную величину, украшает одну из аллей парка знаменитого «Архангельского» подмосковного имения князя Юсупова.

алебастровая статуя (без изображения ампутированной левой руки) в футляре» [13], и поныне находящаяся в Ярославском художественном музее (Илл. 2).

Мраморная скульптура Самуила Гальберга иногда упоминается как музейный предмет в Санкт-Петербурге в музее Академии художеств [23, с. 5; 1, с. 33]. Другая мраморная скульптура была подарена в июне 1910 г. Музею 1812 года (позднее Военно-историческому музею, в 1926 г. передана в ГИМ) из ризницы Спасо-Андрониковского монастыря [21, с. 199] (Илл. 3 и 4), в котором в церкви Архангела Михаила в 1819 г. графом был устроен придел Усекновения Главы Иоанна Предтечи, поскольку там на кладбище был захоронен его отец Иван Матвеевич Толстой, умерший в 1808 г. [8, с. 82]. В днище барабана прикреплена этикетка фабрики Джованни Хьюге (FABBRICA di GIO. HUGUET in Pisa) по производству качественных алебастровых и мраморных скульптур для туристического магазина на набережной реки Арно в Пизе [26, р. 23]. Надпись *Vides Horam; Nescis Horam* была под огромными старинными часами в интерьере Пизанского собора, впечатлявшими туристов [25, р. 82]. Уже столетием раньше эти часы украшали золотые изображения: с одной стороны (над словами *Vides Horam*) — персонификации Времени в образе старца, а с противоположной стороны (над словами *Nescis horam*) — персонификации Смерти [27, р. 24]. По нашему мнению, произведения кабинетной скульптуры могли стать результатом «кучи маленьких комиссий», полученных Гальбергом в конце 1824 г. в Пизе от Остермана-Толстого, который, вероятно, обращался и к Джованни Хьюге в это время.

30 августа 2022 г. автором были обнаружены в коллекции Музея искусства и истории Женевы (МАН) каминные часы (Илл. 5) которые представляют собой неизвестный ранее вариант этой скульптуры, отличающийся материалом, размерами, исполнением (например, ампутированная рука прислонена к левому бедру графа, а не между ногами), и содержащим две

надписи, не встречавшихся ранее. Их музейное описание⁵ в русском переводе с французского призывает к помощи в интерпретации: «Надпись “*Vidis Horam Nescis Horam*” означает “Вы видели час, но не знаете часа [своей смерти]”. На скульптурном объекте есть две другие надписи: одна выгравирована на медальоне, который мужская фигура носит на шее, *OPTIMA MATER*; другая изображена на митре, стоящей у ее ног, *Chatù Sorb (или Chatù dorb)*». В категории *temento mori* (помните, что вы умрете) эти часы предлагают сложное метафорическое прочтение, накапливая символические уровни. Проведенные до сих пор исследования не позволили найти в историческом источнике изображение этого персонажа в состоянии покоя, опирающегося на барабан с императорским гербом, с отрубленной и тщательно запеленутой левой рукой. На митре, помещенной у его ног, также изображен двуглавый орел на гребне герба, изображающий всадника на гарцующем коне⁸. Так много указаний, которые должны позволить исследователям и любителям истории помочь нам найти основной смысл этой инсценировки человеческого состояния». Там же приводится «надпись, выгравированная по окружности медальона, вокруг бюста женщины со старинной прической: *OPT[И]МА МАТЕ[R]* (Превосходная мать)».

Стоит отметить особенность надписей на женевском экспонате: слово «бог» со строчной буквы на гренадерке⁹ и неправильно написанное слово «*Vidis*» вместо «*Vides*», что напоминает погрешности в тексте на гравюре Карло Лазинио с портретом матери: «*Аграфена Ильинишна Толстая, Урожде: Бибикова*» и выдает, возможно, иноязычного исполнителя. Другой особенностью этого предмета является постамент, напоминающий саркофаг и сообщающий произведению мемориальный характер.

Автору удалось обнаружить смысловые связи с инскрипцией на медальоне с женским профилем на груди статуи. Согласно Тациту (Анналы, XIII, 1, 5) [19, с. 214], *Optima*



Илл. 5. Каминные часы. Белый мрамор, золоченная латунь, эмаль, деревянная основа (груша), вороненая сталь. 265 × 402 × 212 мм. Музей искусства и истории Женевы (МАН), Женева, Inv. AD 3720.



Илл. 6. Этрусская погребальная урна, 160–140 гг. до н.э. Терракота со следами полихромии. 1118 × 940 × 559 мм. Вустерский музей искусств, Вустер, Object Number: 1926.19.

Mater — это пароль, избранный Нероном для преторианской гвардии в честь своей матери Агриппины. Имя матери графа Аграфена — это вариант имени Агриппина. «При воспоминании о матери своей у него нередко выступали слезы; с миниатюрным портретом ее, который носил на груди, он никогда не расставался.» [9, с. 31]. Свою младшую (внебрачную) дочь Агриппину Остерфельд [20, с. 56] граф назвал, видимо, в честь своей матери. В семье Агриппины Остерман-Толстой продолжал жить в Женеве и там скончался в 1857 г. Вероятно, из семьи и происходит экспонат в женевском музее.

Выражение *optima mater* Нерон, скорее всего, позаимствовал из Энеиды Вергилия. В десятой книге рассказывается как вошедший в раж Эней в бою отсекает левую руку Анксору (соратнику царя италийского племени рутулов Турна), который, веря в силу заклинаний, обращается к небесам, обещая прожить долгие годы, до седин. Чтобы воспрепятствовать Энею, выступает Тарквит, но Эней сносит ему голову, преворачивает теплое тело и произносит над устрашающими останками, оставленными им на съедение птицам или рыбам, такие слова: «...non te optima mater condet humi patrioque onerabit membra sepulcro...» (Vergil, Aeneid, 10, 557-558). Известные авторы литературные русские переводы этих слов недостаточно точны для целей этой статьи, поэтому приведем свой вариант: «...не похоронит тебя добрая мать в землю и в отчизну не перенесет конечности в гробницу...». Сравнение Наполеона с Энеем использовалось и в изобразительном искусстве (Илл. 9), так что отважный Анксур — поразительно подходящий для Остермана-Толстого античный образ потерявшего в бою левую руку и обращающегося к небесам с обещанием дожить до самых седин соратника враждебного разъяренному Энею-Наполеону царя рутулов (rutuli). Этот этноним среди прочих употреблялся и для обозначения населения Руси [2, с. 90], но, мог ли граф знать об этом — неизвестно, и в данном контексте это, по-видимому, совпадение. Остерман-Толстой счастливо избежал уча-

сти врагов Энея: он сохранил и похоронил ампутированную конечность в гробнице своих дядей, его миниатюрные кенотафы были переданы в монастыри, где были захоронены его отец и род его племянников. Конечно, заказывая их, он не мог знать наверняка, что действительно благополучно доживет в Женеве до 85 лет, а после смерти его останки увезут перезахоранивать на Родину, в родовой склеп [20, с. 56], но, возможно, инскрипции на женевских часах могли быть нанесены в конце жизни графа. Таким образом медальон с женским портретом и девизом *Optima Mater* является своего рода импрезой, и, как представляется, олицетворяет образ матери и родины графа и его триумф над, казалось бы, уготованной ему судьбой искалеченного могущественным врагом легендарного альтер эго. Провиденциализм и патриотизм заказчика подчеркиваются нанесенной на самый верх гренадерки надписью «Съ нами богъ», хотя эта надпись должна располагаться на этой шапке гораздо ниже.

Здесь уместно привести наблюдение, возможно, проливающее свет на предпочтения заказчика. Себя Остерман-Толстой предпочел изобразить в античной позе *semidisteso* полулежащего, опирающегося на локоть мужчины, характерной, например, для мемориального искусства в изображениях симпосиастов, возлежащих на клинциях. На Илл. 6. представлен пример этрусской погребальной урны, предположительно, военного человека, находящегося в этой позе. Этот антикизирующий прием характерен для искусства классицизма, как и сама концепция репрезентации современных ему воинов в античных образах, но, кажется, здесь есть нечто большее, чем воспроизведение ситуации во время ампутации руки Остермана-Толстого и античного мемориального мотива. Мать графа на портрете тоже изображена опирающейся на локоть (Илл. 1). На гравюре, на которой изображен граф с детьми (Илл. 7), он также принимает похожую позу. Уже упоминалось, что Остерман-Толстой уговаривал Гальберга сделать копию с женской статуи Кановы и взамен выбрал полулежащую фигурку нимфы. Предпочтения графа, вероятно, отражали влияние композиций Кановы, восходящих к его скульптурному портрету сестры Наполеона принцессы Полины Боргезе (Бонапарт) в образе Венеры Победительницы (*Venus Victrix*, 1808) (Илл. 8). Это побуждает искать и сопоставлять контексты телесности и недавней войны. В статуе Остермана-Толстого отсутствует пафос отрубавшего себе руку с клеймом Наполеона плененного русского крестьянина — бронзового «Русского Сцеволы» В. И. Демут-Малиновского (1813, Государственный Русский музей). Здесь — возвышенный образ исполненного достоинства искалеченного русского генерала-победителя, с известным



Илл. 7. Карло Лазинио. Портрет А. И. Толстого-Остермана с детьми. 1827. Гравюра резцом и красной водкой. 560 × 715 мм. Музей-усадьба «Мураново» Ф. И. Тютчева. КП 2243



Илл. 8. Антонио Канова. Полина Боргезе (Бонапарт) в образе Венеры Победительницы (Venus Victrix). 1808. Мрамор. 920 x 1920 мм. Галерея Боргезе, Рим, Inv. LIV.

веризмом предьявляющий зрителю ампутированную конечность, превращающуюся в своего рода *ex voto* на алтаре войны. Он контрастирует с ассоциацией о статуе некогда прекрасной, а ныне умирающей в Риме неподалеку сестры побежденного Наполеона, напоминая о бренности тела и хрупкости жизни.

Руководствовался ли этими соображениями граф в действительности? Так или иначе, интерес к *memento mori* у А. И. Остермана-Толстого проявлялся: например, после ранения граф всегда опирался на толстую камышовую трость с набалдашником в виде черепа, оформление которого прокомментировал царю, ссылаясь на латинскую поговорку: *Hodie mihi, cras tibi* (Сегодня мне, завтра тебе) [3].

Подытоживая, укажем основные выводы этого исследования. Во-первых, в научный оборот вводятся каминные часы (МАН, Inv. AD 3720), которые представляются образцом, принадлежавшим А. И. Остерману-Толстому в Женеве, возможно, наиболее близко выражающим его замысел и более ранним, чем остальные кабинетные скульптуры (или репликой такого образца). Во-вторых, установлено, что медальон на груди статуи графа изображает миниатюрный портрет его матери Аграфены Ильиничны Толстой (Бибиковой), который он постоянно носил. В-третьих, надпись на медальоне «*Optima Mater*» (Превосходная мать) содержит явный комплиментарный по отношению к матери уровень смысла и скрытые аллюзии на ранение и функцию будущего надгробья или кенотафа, а возможно, и на имя матери. Интерес заказчика к тематике *memento mori* и позы *semidisteso* отражает не только классицистические мотивы мемориальной пластики ампира в целом, но и влияние Антонио Кановы. Это проявление визуальной интертекстуальности, то есть взаимодействия визуальных и текстуальных отсылок к «Энеиде» Вергилия и, вероятно, «Анналам» Тацита и скульптуре *Venus Victrix* Кановы, демонстрирует высокую степень интереса к проявлению эрудиции в области Античности в контексте телесности и недавней войны, что позволяет по-новому увидеть личность заказчика в рамках дискурса микроистории и социальной истории искусства.



Илл. 9. Джон Годфруа. Эней и Анхиз бегут из горящей Трои. 1809. Резцовая гравюра. 530 x 395 мм. Муниципальная библиотека, Вогера, Codice di Catalogo Nazionale 0300216161.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- ¹ См. например, сайт Ostermanniana.ru, созданный музееведом В. Б. Двораковским, которому автор выражает благодарность за ценные замечания.
- ² Автор выражает признательность за консультации Е. М. Букреевой, А. О. Васильченко, А. Ю. Трохимовскому (Государственный исторический музей), Е. А. Вороновой, Н. М. Пискуновой (Ярославский художественный музей), Т. П. Бородиной, С. А. Тимашовой, М. В. Чечеговой (Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств), Т. Ю. Гусаковской (Государственный музей-заповедник «Архангельское»).
- ³ *Intervisuality in Medieval Art* (University of Glasgow, 15–17 Apr 2010).
- ⁴ В поддержку этой методологической позиции необходимо процитировать отзыв ведущего научного сотрудника Государственного института искусствознания, доктора философских наук, профессора И. В. Кондакова на автореферат этой диссертации: «...работа чрезвычайно важна в методологическом отношении. Автор смело и последовательно раздвигает границы искусствоведческого исследования в соответствии с современным пониманием принципов интертекстуальности (обоснованных Юлией Кристевой и в дальнейшем развитых европейскими и отечественными исследователями) и интермедиальности (сформулированных О. Ханзен-Лёве и его последователями в Австрии, Германии и др. европейских странах, а сегодня и в России). Именно подобная комплексная методология анализа произведений искусства, представленных множеством разрозненных артефактов, позволяет представить иконографическую программу в многомерном художественном пространстве как своего рода гипертекст, имеющий свои визуальные, вербальные, философские и религиозные составляющие, что принципиально для понимания произведений искусства, удаленных от современного реципиента и исследователя. Это выдающееся достижение диссертанта, заслуживающее дальнейшего обоснования развития — как с теоретической, так и исторической точек зрения.» (по состоянию на 20.11.2022). URL: https://dissert.herzen.spb.ru/Preview/Vlojenia/00000814_Ot_zivi_2.pdf
- ⁵ *Horloge de cheminée*, inv. AD 3720, Musée d'art et d'histoire de Genève (по состоянию на 20.11.2022). URL: <https://collections.geneve.ch/mah/oeuvre/horloge-de-cheminee/ad-3720>
- ⁶ Съ нами богъ.
- ⁷ Гренадерская шапка Лейб-гвардии Павловского полка.
- ⁸ Георгий Победоносец.
- ⁹ Автор благодарит за это наблюдение В. Б. Двораковского.

Список литературы:

1. *Бедретдинова Л. М.* Александровский амбир. М.: Белый город, 2008. 48 с.
2. *Виноградов А. Е.* Rudi и формы этнонима Русь в средневековых европейских источниках: связь или совпадение? // *Локус: люди, общество, культуры, смыслы.* 2021. Т. 12. № 1. С. 90–103.
3. *Горшкова Н. Э., Чернявская В. Е.* Визуальная интертекстуальность как способ смыслопорождения // *Коммуникативные исследования.* 2021. Т. 8. № 4. С. 689–700.
4. Граф Остерман-Толстой (Биографический очерк, заимствованный из прусской газеты “Zeit”) // *Сын Отечества.* 1857. № 18. Мая 5-го. С. 415–416.
5. *Греч А. Н.* Венок усадьбам // *Памятники отечества.* 1994. №3–4. С. 12–13.
6. *Двораковский В. Б.* Герой сражения при Кульме // *Красногорье.* 2013. № 17. С. 45–55.
7. *Завалишин Д. И.* Воспоминание о графе А. И. Остермане-Толстом // *Исторический вестник.* 1880. № 5. С. 92–99.
8. Историческое описание Московского Спасо-Андроникова монастыря. М.: Издано в Университетской типография (Катков и Ко.), 1865. 138 с.
9. *Лажечников И. И.* Несколько заметок и воспоминаний по поводу статьи «Материалы для биографии А. П. Ермолова». М.: Директ-Медиа, 2014. 37 с.
10. *Лукичева К. Л.* История искусства после «новой истории искусства» // *Новое литературное обозрение.* 2011. № 112. С. 364–374.
11. *Морозов А. В.* Каталог моего собрания русских гравированных и литографированных портретов. Т. 4. Р — Я, Фита. М.: Общество скоропечатни А. А. Левинсон, 1913. 987–1224 стб., VIII с. 366–483 л.л. таблиц с портретами.
12. *Назарова О. А.* Взгляд эпохи: как социальная история искусства изменила историю искусства итальянского Возрождения // *Искусствознание.* 2019. № 1. С. 10–35.
13. *Пискунова Н. М.* «Граф А. И. Остерман-Толстой, раненый при Кульме». Модель С. И. Гальбера 1822 г. (к истории поступления в Ярославский художественный музей) // XIX научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): Сб. статей. Ярославль: Ярославский художественный музей, 2015. С. 162–166.
14. *Рогов М. А.* Иконография «Зерцала человеческого спасения» в немецком и нидерландском искусстве XV века : дисс ... канд. искусств. 17.00.04. Санкт-Петербург, 2022. 257 с.
15. *Рогов М. А.* Меццо-тинто с посмертным портретом сына Иоганна Купецкого: интертекстуальность бимедиального произведения // «В ответ на лучшие дары»: Венок к 63-му дню рождения Александра Евгеньевича Махова / Сост., авт. предисл. А. Львова; Общая редакция О. Л. Довгий, А. Львова. Тула: Аквариус, 2022. С. 388–394.
16. *Рогов М. А.* Иконографические мотивы «Чудес Богоматери», профессиональных нищих, Двора чудес и живопись Иеронима Босха: визуальная интертекстуальность // *Новое искусствознание.* 2022. № 3. С. 6–19.
17. *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. 3 : П — Ф. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1888. [2] с., 1421–2208 стб. : ил.
18. *Степанов М. П.* Село Ильинское. Исторический очерк. М.: Синодальная типография, 1900. [2], XII, 304, [4] с., 1 л. ил.
19. *Тацит Корнелий.* Сочинения в двух томах. Т. 1: Анналы. Малые произведения. М.: Ладомир, 1993. 444 с.
20. *Токарев А. В.* Возвращение генерала от инфантерии графа А. И. Остермана-Толстого в Россию // *Военно-Исторический журнал.* 2007. № 3. С. 54–57.
21. *Федоров В. П.* Император Александр I // Тысяча восемьсот двенадцатый год. 1912. Вып. 6. С. 199.
22. *Эвальд В. Ф.* Скульптор Самуил Яковлевич Гальберг в его заграничных письмах и записках. 1818–1828. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1884. 185 с.
23. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*, Т. 8 (15): Гальберг — Германний. СПб.: Типография Акционерного Общества Брокгауз-Ефрон, 1892. 478 [4] с.

24. Cassinelli P. Carlo Lasinio. Incisioni. Olschki, 2004, xxviii-106 pp. con 79 ill. f.t.
25. C. M. Catherinet de Villemarest and Louet. The Hermit in Italy, or Observations on the Manners and Customs of Italy. Vol. 1. London: Cox and Baylis, 1825. 295 p.
26. Mario Noferi, Giacomo Savini Loiani G. S. (1768–1842): Pisa e Livorno nel primo Ottocento attraverso gli occhi di un petit maître bolognese. Pisa: Felici Editore, 2005. 112 p.
27. Martini G. Theatrum basilicae Pisanae in quo praecipuae illius partes enarrationibus, iconibusque ostenduntur. Romae: Ex typographia Antonii de Rubeis in Platea Cerensi, 1725. 168 p.
28. Stevens M. The Intertextuality of Late Medieval Art and Drama // *New Literary History*. 1991. Vol. 22, No. 2, Probing: Art, Criticism, Genre. P. 317–337.

References

- Bedretdinova, L. M. (2008) *Aleksandrovskii ampir [Alexander Empire]*. Moscow: Belyi gorod Publ. (in Russian)
- Brokgaus, Efron (1892) *Entsiklopedicheskii slovar' Brokgausa i Efrona, T. 8 (15): Gal'berg – Germanii [Encyclopedic Dictionary of Brockhaus and Efron, Vol. 8 (15): Galberg – Germanium]*. Saint Petersburg: Tipografiia Aktsionernogo Obshchestva Brokgaus-Efron Publ. (in Russian)
- Gorshkova N. E., Chernyavskaya V. E. (2021) 'Visual Intertextuality as a Way of Generating Meaning', *Kommunikativnye issledovaniia [Communicative Studies]*, 8 (4), pp. 689–700. (in Russian)
- Cassinelli, P. (2004) *Carlo Lasinio. Incisioni*. (in Italian)
- Catherinet de Villemarest, C. M. and Louet (1825). *The Hermit in Italy, or Observations on the Manners and Customs of Italy*. Vol. 1. London: Cox and Baylis.
- Count Osterman-Tolstoy (Biographical Sketch, Borrowed from the Prussian Newspaper "Zeit") (1857), *Syn Otechestva [Son of the Fatherland]*, pp. 415–416. (in Russian)
- Dvorakovskii, V. B. (2013) 'Hero of the Battle of Kulma', *Krasnogor'e*, 17, pp. 45–55. (in Russian)
- Eval'd, V. F. (1884) *Skulptor Samuil Iakovlevich Gal'berg v ego zagranichnykh pis'makh i zapiskakh. 1818–1828 [Sculptor Samuil Yakovlevich Galberg in His Foreign Letters and Notes. 1818–1828]*. Saint Petersburg: Tip. M. M. Stasiulevicha Publ. (in Russian)
- Fedorov, V. P. (1912) 'Emperor Alexander I, Tysiacha vosem'sot dvenadtsatyi god [The Year Eighteen Hundred and Twelve]', 6, p. 199. (in Russian)
- Grech, A. N. (1994) 'Wreath for Estates', *Pamiatniki otechestva [Monuments of the Fatherland]*, 3–4, pp. 12–13. (in Russian)
- Istoricheskoe opisaniie Moskovskogo Spaso-Andronikova monastyrja [Historical Description of the Moscow Spaso-Andronikov Monastery]* (1865). Moscow: Katkov i Ko. Publ. (in Russian)
- Lazhechnikov, I. I. (2014) *Neskol'ko zametok i vospominanii po povodu stat'i "Materialy dlia biografii A. P. Ermolova" [Several Notes and Memoirs on the Article "Materials for the Biography of A. P. Yermolov"]*. Moscow: Direkt-Media Publ. (in Russian)
- Lukicheva, K. L. (2011) 'The History of Art after the "New History of Art"', *Novoe Literaturnoe obozrenie [New Literary Observer]*, 112, pp. 364–374. (in Russian)
- Mario Noferi, Giacomo Savini Loiani G. S. (1768–1842): Pisa e Livorno nel primo Ottocento attraverso gli occhi di un petit maître bolognese (2005). Pisa: Felici Editore. (in Italian)
- Martin, G. (1725) *Theatrum basilicae Pisanae in quo praecipuae illius partes enarrationibus, iconibusque ostenduntur*. Romae: Ex typographia Antonii de Rubeis in Platea Cerensi. (in Latin)
- Morozov, A. V. (1913) *Katalog moego sobraniia russkikh gravirovannykh i litografirovannykh portretov [Catalog of My Collection of Russian Engraved and Lithographed Portraits]*. Vol. 4. Moscow: A. A. Levinson Publ. (in Russian)
- Nazarova, O. A. (2019) 'The Vision of an Age: How Social Art History Changed the Art History of the Italian Renaissance', *Iskusstvoznanie [Art Studies]*, 1, pp. 10–35. (in Russian)
- Piskunova, N. M. (2015) 'Count A. I. Osterman-Tolstoy, Wounded at Kulm.' Model S. I. Galber 1822 (on the History of Admission to the Yaroslavl Art Museum)', in *19 nauchnye chteniia pamiati Iriny Petrovny Bolottsevoi (1944–1995) [19th Scientific Readings in Memory of Irina Petrovna Bolottseva (1944–1995)]*. Iaroslavl: Yaroslavl Art Museum Publ., pp. 162–166. (in Russian)
- Rogov, M. A. (2022) 'Iconography of the "Speculum humanae salvationis" in German and Netherlandish Art of the 15th Century', PhD Thesis, Russian Herzen State Pedagogical University, St. Petersburg. (in Russian)
- Rogov, M. A. (2022) 'Mezzotint with a Posthumous Portrait of Johann Kupetsky's Son: the Intertextuality of a Bimedial Artwork', in Lvova, A. et. al. "V otvet na luchshie dary" Venok k 63-mu dnyu rozhdeniia Aleksandra Evgen'evicha Makhova ["In Response to the Best Gifts": A Wreath for the 63rd birthday of Alexander Evgenievich Makhov]. Tula: Aquarius Publ., pp. 388–394. (in Russian)
- Rogov, M. A. (2022) 'Iconographic Motifs of the "Miracles of Our Lady", Professional Beggars, "the Court of Miracles" and the Hieronymus Bosch's Paintings: Visual Intertextuality', *Novoe Iskusstvoznanie [New Art Studies]*, 3, pp. 6–19. (in Russian)
- Rovinskii, D. A. (1888) *Podrobnyi slovar' russkikh gravirovannykh portretov [Detailed Dictionary of Russian Engraved Portraits]*. Vol. 3. Saint Petersburg: Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ. (in Russian)
- Stepanov, M. P. (1900) *Selo Il'inskoe. Istoricheskii ocherk [The Village of Ilyinskoye. Historical Essay]*. Moscow: Sinodal'naiia tipografiia Publ. (in Russian)
- Stevens, M. (1991) 'The Intertextuality of Late Medieval Art and Drama', *New Literary History*, 22(2), pp. 317–337. (in Russian)
- Tatsit Kornelii (1993) *Sochineniia v dvukh tomakh. T. 1: Annaly. Malye proizvedeniia [Works in Two Volumes. Vol. 1: Annals. Small Works]*. Moscow: Ladomir Publ. (in Russian)
- Tokarev, A. V. (2007) 'Return of the General of Infantry Count A. I. Osterman-Tolstoy to Russia', *Voenno-Istoricheskii zhurnal [Military History Journal]*, 3, pp. 54–57. (in Russian)
- Vinogradov, A. E. (2021) 'Rugi and the Forms of the Ethnonym Rus in Medieval European Sources: Connection or Coincidence?', *Lokus: liudi, obshchestvo, kul'tury, smysly [Locus: people, Society, Cultures, Meanings]*, 12 (1), pp. 90–103. (in Russian)
- Zavalishin, D. I. (1880) 'Recollection of Count A. I. Osterman-Tolstoy', *Istoricheskii vestnik [Historical Bulletin]*, 5, pp. 92–99. (in Russian)