

И. А. Панченко

**ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В РУССКОМ ПОРТРЕТЕ
СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА (конец 1840-х – 1870-е гг.)**

*Работа представлена аспирантурой Государственного Русского музея.
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор В. А. Леньшин*

В статье рассматриваются основные типы русского женского портрета середины XIX века, возникновение которых связано с изменением представлений о женском образе.

Ключевые слова: портрет, жанр, идеал, живопись, образ, тема, тип, искусство, реалистический, салонный, светский, романтический, академический, середина.

The paper is devoted to the basic types of Russian female portrait of the mid-19th century whose occurrence was connected with the change of representations about a female image.

Key words: portrait, genre, ideal, painting, image, theme, type, art, realistic, society, high society, romantic, academic, middle.

Художник, который не изображает женский тип своего времени, не останется долго в искусстве.

Э. и Ж. де Гонкуры

Поводом для статьи послужила работа автора над темой диссертации «Русский портрет середины XIX века: проблематика и типология», в процессе изучения которой стало очевидно, что и в эту эпоху «...выражение философско-антропологических идей было доверено прежде всего мужскому портрету. Тем не менее судьба женского портрета и шире – женской темы – не может быть оставлена без внимания. Она тесно связана с такими сущностными для культуры этого времени понятиями, как красота и правда, ценности этические и эстетические, по своему здесь резонируют поиски новых форм человеческих отношений» [4, с. 114], не отстает она и «в прозрении человековедения». Свидетельством обращения к женской теме являются публикации: «Женский портрет в русском искусстве XVIII – начала XX века» (Авт.-сост. Л. В. Мочалов, Н. А. Барабанова. Л., 1974. 234 с.) и выставки («Женский порт-

рет XVIII – начала XX века. Из собрания Русского музея» (1981, ГРМ), «Образ русской женщины» из частных собраний Москвы и Ленинграда (М., 1988), «Автопортрет художницы» (РГГУ, 2002), «Искусство женского рода» (ГТГ, 2002).

Серьезный интерес к отражению «женского вопроса» в русской культуре и жизни впервые возник в середине XIX в., особенно в 1860-е гг., знаменитые своими фундаментальными общественно-художественными переменами, когда эстетика «чувственной романтики» брюлловского времени сменилась эстетикой «этического минимализма» периода критического реализма. В эту «эпоху концов и начал, эпоху накопления», как верно охарактеризовала этот период Е. Нестерова [19, с. 307], «многослойный» русский портрет развивался в условиях очень плотной и напряженной эволюции художественной культуры, явного противоборства духовности и бездуховности, красоты внутренней и

внешней. Портретная концепция середины XIX в. не столь отчетлива, как в предыдущий или последующий периоды. Ее «многоликость» отметил и Г. Стернин: «Нельзя не заметить ... что во всей массе произведений нет общего единодушного направления ... куда кого бросит» [16, с. 187]. Уже к середине XIX столетия романтическое мироощущение постепенно теряет прежнюю лидирующую роль, уступая место трезвому анализу действительности, «хотя ... очевидно, что о смерти романтизма можно говорить лишь в том смысле, который вкладывает в понятие “смерть” эстетика после Р. Барта: как об утрате им своего центрального положения», – пишет В. Лянышин [15, с. 11]. Линия портретного развития в конце 1840-х – 1850-е гг. уже по инерции воплощала романтические тенденции и идеи, уходя в прошлое, отражаясь в картинах теперь лишь внешними – эффектными – чертами, оставаясь под влиянием мотивов «итальянской темы», пользовавшейся популярностью среди художников, зрителей, критиков и в 1860-е гг., особенно отличаясь «долголетием и устойчивостью» в салонном академизме. Излюбленным местом паломничества русских художников первой половины – середины XIX века была солнечная Италия, «... где в виду прекрасных небес сияет величавый рассадник искусств ... чудный Рим, при имени которого так полно и сильно бьется пламенное сердце художника» [1, с. 97]. Картины на итальянские темы в стиле «dolce vita», изображения грациозных, темноглазых «итальянок» в белых головных накидках П. Орлова, А. Тыранова, М. Скотти, Ф. Бронникова, О. Тимашевского, И. Макарова, Н. Ге, В. П. Верещагина, Т. Неффа, Я. Капкова, А. Мокрицкого, А. Боголюбова, П. Шамшина, И. Келера-Вилианди, П. Шильцова, П. Чистякова, С. Грибкова и др. позволяли «...по-

казать не только наиболее выигрышные стороны природы (колоритную внешность, чувственную красоту южанок, красочность костюмов, роскошь природы ...), но и передать природную веселость итальянцев» [11, с. 136], «пряную экзотику» и праздничную сторону жизни, оригинальные, динамичные композиционные решения, сочетающие правду изображаемого с эффектной презентацией образа. Полнокровное жизнеутверждающее искусство «Великого Карла», послужившее основой для подобных работ, выразило эстетический идеал и притязания многих заказчиков, так же как и в предыдущий период, требующих от живописного и графического портрета «легкой подачи», увеселительного, сентиментально-красивого «итальянского жанра». Отечественные художники легко переносили тип итальянской женщины на русскую почву: «...это все еще отголоски “прекрасного далека” ... или привезены прямо из Италии ... ее жизнь или хотя и нашу жизнь, но в проявлении более романтическом и с другою обстановкою под разными влияниями страны любви и красоты» [16, с. 194]. Романтические тенденции проявились не только в интересе к «итальянской теме», но и в восточных мотивах. «Таким Востоком для России стали Кавказ и Средняя Азия, а также Китай и Турция. Восток остается мечтой, неким утопическим образом, созерцаемым издалека и равноценным романтической грезе» [14, с. 44] в многоплановых изображениях колоритных татарок, грузинок, турчанок, цыганок, испанок Гагарина, Капкова, Боголюбова, Верещагина, Худякова, Харламова, Гуна, Сорокина.

Столь характерные для романтизма черты: стремление к чувственности, красоте, совершенству, интерес к античности в середине XIX в. отразились (не считая академических учебных студий), в единичных салонных работах Т. Неффа,

А. Беллоли, Е. Ковригина, Ф. Бронникова, Н. Тютрюмова, А. Горавского, Я. Капкова, А. Тыранова редкого для русской живописи жанра «ню»: купальщицы, грации, вены, весталки, вакханки; в скрытой эротике темы «сна-полусна», мотива «спящих-лежащих» А. Венецианова, Ф. Моллера, М. Пескова, А. Заболотского, Т. Шевченко. Неприятие чувственных мотивов в аскетическом искусстве критического реализма привело к исключению обнаженной женской натуры из категории «красивое» в 1860–1870-е гг., дальнейшее «...развитие эта тема получит на рубеже веков...» [19, с. 236].

В постромантическую эпоху на характер русского искусства не могла не повлиять «душная», казарменная атмосфера России конца 1840–1850-х гг., обусловленная николаевской реакцией: философия сильной и свободной личности уступила место мировоззрению «благодушного обывателя», живущего в «империи частного человека». Именно «...в недрах романтизма зреют темы поэтизации частного человека, частного быта, домашнего очага. Это течение выливается в форму, близкую утвердившемуся в Европе стилю “бидермайер” (именовавшуюся в России поэтическим, или ранним, реализмом. – *И. П.*), хотя и не так определенно, программно выраженную, и подготавливает реализм второй половины XIX века» [2, с. 8]. Уходя от идеала красоты в уединенный «мир житейской прозы», в «одухотворенную частную жизнь», художники, независимо от своих художественных пристрастий, искали идеальное в домашнем уюте, в поэтизации семейных и дружественных отношений: «...главным было абсолютно конкретное, без классицистической идеализации воспроизведение действительности. В этом бидермайер также продолжил тенденции искусства романтической эпохи, но отка-

завшись от напряженного критически заостренного восприятия явлений современности в пользу более наивно натуралистического их изображения» [18, с. 5]. Сентиментально-романтические тенденции этого «стиля без имен и шедевров», лишённого парадности, «аристократизма и полета», стремящегося к усредненности и эклектике, пришедшего на смену пафосному портретному искусству, отразились в поэтическом видении женской натуры, воплощающем уют, спокойствие, умиротворение: «мать и дитя», семейные сцены «в комнатах» в окружении мира милых сердцу вещей, жанровые «вариации на тему» рукоделия, чтения, музицирования, чаепития В. Боброва, С. Зарянка, И. Хруцкого, А. Бейдемана, Ф. Славянского, Г. Сороки, К. Горбунова, В. Прилуцкого, В. Тропинина, В. Максимова, П. Федотова, Е. Крендовского. Эти лирические «сцены из жизни» воспевали простые человеческие ценности, отразив философию «среднего зрителя» и «среднего художника».

«Романтическая инъекция» способствовала появлению не только камерных, но и эффектных, комплиментарных портретов, представляющих идеализирующую салонно-академическую портретную линию, выразившую эстетические запросы различных слоев русского общества. Героиней этого портретного репертуара стала «прекрасная дама»: «вся в белых сквозных кружевах», «в привычно-заученной роли». Одета по парижской моде, она «украшала» собой гостиные и салоны, на стенах которых в золоченых рамках висели развлекательные по духу и виртуозные по живописному исполнению большие полотна и «миниатюрные» композиции салонного типа (по форме и содержанию подобные медальонам): «головки», ставшие «...отдельным, самостоятельным жанром, пользовавшимся популярностью» [9, с. 231]. Этот русский

вариант «головок Греза» отражен в работах А. Харламова, Н. Рачкова, И. Келера-Вилианди, С. Постникова, В. Верещагина, С. Заряно. «В 50–60-х годах не было светской гостиной, где бы ни красовалась головка работы И. Макарова» [7, с. 13], мастера «чудных грациозных» женских головок и «крохотных коралловых губок» К. Маковского, «русского Греза» Ф. Чумакова. Следуя достижениям классического европейского искусства и восприняв внешние приемы русского романтического портрета, «серединный портрет» отказывается от главного завоевания романтизма – раскрытия внутреннего мира модели (что являлось особой темой в женском портрете), скрыв его под социальной маской (в типовом диапазоне от европеизированной купчихи до аристократки). Как замечает Т. Карпова, «отсутствие напряжения по отношению к “идее личности”, “смыслу лица” ... вызывало у современников постоянное чувство недостаточности этого искусства» [4, с. 133]. Удовлетворить спрос на тот или иной тип портрета, «подать товар лицом» могла целая армия плодовитых художников «средней руки» – многочисленные «чартковы», «бертены», «пьеры грассу» («фотографы дамских платьев») – мастера комплиментарные и конформные, воспроизводящие образ, продиктованный моделью, выступающие с ней в соавторстве. Эта «творческая связь» портретиста с публикой вела к материальному процветанию, благополучию, стабильности, славе. «Кажущееся сходство между позднеакадемическим и салонным искусством основано на том, что в обоих случаях акцент делался на идеальное; разница была в весьма существенных оттенках этого идеального, располагаясь в диапазоне между “прекрасным” и “красивеньким”». Разумеется, не все позднеакадемическое искусство можно назвать салонным, как и

далеко не только академизм составлял основу так называемого салона» [9, с. 84]. Салонное искусство, будучи стилевой разновидностью академического направления, достигало компромисса между внешней похожестью и художественной правдой, создавая респектабельные образы своих заказчиц, в которых «портретная характеристика ... затрагивает лишь поверхностный слой портретного образа» [17, с. 12], но не раскрывает внутреннюю сущность модели. В творчестве салонных портретистов, провозгласивших красоту в качестве идеала, «...портрет становится жанром более декоративным, нежели исповедальным» [4, с. 17–18]. Женские образы лишены возвышенности предыдущей эпохи, прежних «мечтательниц» сменили «беспечные кокетки» – эффектные, идеализированные и натуралистичные. На первый план выходят стереотипная элегантность, «условная приукрашенность реальных черт модели» [11, с. 253]. Тем не менее индивидуальная выразительность женского образа, не соответствующая идеализированной красоте, встречается в некоторых портретах К. Лаша, С. Заряно, а также И. Макарова, который художественно интерпретировал и романтизировал модели, сочетая в портретах одновременно парадность, салонность и камерность. В рамках салонного искусства середины XIX в. находился портрет попроще, охарактеризованный Г. Стерниным как светский, «...паразитировавший ... на творческих приемах и парадного, и камерного портрета былых времен (и даже по размерам ... их гибрид), быстро утверждался в художественном обиходе, благодаря своей двойной общественно-эстетической функции – удовлетворять чувству самодовольного благополучия имущих людей и представлять идеальную форму общественной репрезентации личности для тех, кто к такому благополучию стремит-

ся» [16, с. 40]. Virtuозно владея живописной техникой и цветом, ведущие портретисты академической школы, работавшие в салонном стиле в это время: Л. Жодейко, С. Зарянко, К. Лаш, И. Макаров, К. Маковский, Н. Тютрюмов, В. Худяков, В. Гау, Т. Нефф, Ф. Чумаков, К. Робертсон, А. Тыранов, П. Орлов, В. Тимофеев, Ф. Славянский, И. Тюрин, Е. Плюшар, И. Келер-Вилианди, – создали портреты светских красавиц, по которым можно изучать модные тенденции середины века. Из портрета в портрет переходят прически, аксессуары, фасоны богато декорированных колоколообразных платьев-кринолинов (подробно написанных художниками и создающих впечатление солидности и достоинства), иллюзорная передача фактуры (блеск драгоценностей, переливы атласа и шелка, бархат, мех, кружева и ленты выглядят потрясающе правдоподобно). Набор средств, репрезентирующих даму, достаточно однообразен, поэтому многие, «бесконечно притягательные» для публики, портреты этого рода повторяют широко растиражированный женский салонный типаж, однажды найденные приемы композиционного построения, живописной манеры, с присущей ей педантичной жесткостью контуров и «зализанностью» фактуры поверхности. На полотнах повторяются улыбки, взгляды, эффектные позы и жесты, выражения привлекательных лиц молодых и не очень «милых красавиц», облагороженные единым каноном меланхолии: «...по лицу скользит полуулыбка, в жесте рук манерность, складки ... платья декоративно размещены полукругом вокруг фигуры. Позади видны колонна и слегка намеченный пейзаж. Все – лицо, руки, платье, фон – привлекает художника в равной мере. Кисть легко и бездумно скользит по холсту» [3, с. 123]. «Плененные красо-

той» мастера салонно-академического направления в своих работах успешно сочетали форму большого репрезентативного поколенного портрета, идущую от академической школы и влияния брюлловских портретов второй четверти XIX в., с принципом натуральности венециановской школы. В эстетике середины столетия идеализирующие портретные тенденции соседствовали с натуралистическими, отразившими определенный этап эволюции портрета – «идеализированный натурализм», основанный на тонком расчете и отсутствии эмоций: «...прозаичный буржуазный портрет пришел на смену блестящим, эффектным парадным портретам ... в техническом отношении Зарянко не уступает Брюллову, но создает совсем другой образ. Достопочтенные мещане и купцы, как и у позднего В. Тропинина» [8, с. 79]. В натуралистической линии академического портрета виртуозность кисти и живописную маэстрию заменяет принцип «жизнеподобия», отразившийся в интересе к деталям и фотографическому сходству (особенно в умении «заставить говорить глаза»). «Личное» и «доличное» уравнилось в своем значении. Волосы, ткани, кружева, меха своей фактурностью, осязаемостью вещественностью стали соперничать с лицом оригинала» [4, с. 18], портрет окончательно превратился из художественного произведения в вещь, в «гардеробную», портрет костюма, «образы без лиц». Но в начале 1860-х гг. художественный идеал «детального реализма» теряет былую популярность, а «в недрах аскетичного направления натуралистического портрета ... складывалась стилистика портрета 1870-х годов» [4, с. 43–44], в которой «резвый взгляд» на модель А. Горавского, В. Худякова, К. Горбунова, Л. Жодейко, В. Шервуда сопровождался монохромным колоритом, «плавкой», гладко-эмалевой мане-

рой письма, высоким уровнем исполнительского мастерства. Художественную ситуацию в России начала 1860-х гг., по мнению Н. Машковцева, можно охарактеризовать следующим образом: «Салонно-красивые, академически грамотные, но внутренне пустые портреты Маркова и Неффа, с одной стороны, добросовестно и подробно “списанные с натуры” портреты Заряно – с другой, такова, в основном, была портретная живопись. <...> Новый тип портрета, новый этический и эстетический критерий портретного искусства, только еще зарождался и складывался» [10, с. 66–67]. В это время эстетические и этические приоритеты сместились в сторону подъема чувства человеческого достоинства, набирает силу социальная активность женщин.

Отвечая на вызов времени перемен и «переоценки ценностей», эпоха «святых шестидесятых», утверждая метод критического реализма и вдохновившись положением эстетической диссертации Н. Чернышевского – «прекрасное есть жизнь», – выдвинула на авансцену демократический портрет. Романтическая героиня исчерпала себя в портретах К. Брюллова и его последователей. В 1860-е гг. на смену «кисейным барышням» пришел новый тип героини: образ Веры Павловны из знакового романа Чернышевского «Что делать?» (1863), ставший «символом нового времени», прототипом целой галереи живописных и графических женских портретов-типов, существенно отличавшихся от салонного глянца, так любимого широкой публикой. Через изображение конкретной модели на портретах И. Репина, Н. Ге, В. Перова, И. Крамского, Н. Ефимова, П. Чистякова показан символический образ нового поколения женщин: представительница передовой интеллигенции, полноправная активная участница общественной и художественной жизни (героиня и автор портретов, утверждающая

таким образом роль женщины-творца), верная спутница и друг. В характеристике «новой женщины» интеллектуальное начало подавляет чувственно-эмоциональное, неслучайно салонно-академический и реалистический портрет отличаются друг от друга по трактовке женских образов. Женщина в представлении Крамского, Репина, Перова явно не красавица и не боится выглядеть буднично, просто, естественно, умеет быть, а не казаться, – в этом заключается настоящее откровение женского реалистического портрета, отражающего «смысл лица», а не «бескрылое описание» светских дам, «в праздности теряющих время». Поиски реалистов направлены на выявление духовной сущности женщины, передачу ее психологического состояния, ведущие к упрощению подачи образа и костюма (скромное платье и единственный «предмет роскоши» – белоснежный воротничок и манжеты). Аскетизм живописно-пластических средств, исключение «мишуры красочных переливов» позволяют сконцентрировать внимание на лице портретируемой: «глаза в глаза» – сознательный прием, ассоциирующийся в наше время с фотографией на паспорт. «Тип строгого, принципиально не аксессуарного “портрета-лица” был вызван тем, что наиболее ценное в личности как бы пробивалось сквозь сословное или профессиональное» [5, с. 229–230]. «Художники-правдолюбцы» отказываются от милого любования и кукольной красоты, томных взглядов и манерных жестов, итальянизированных типажей, взамен предлагая простые, искренние и естественные женские образы, «красивые» своим ярким внутренним миром, открытые всему новому и передовому.

В каждой эпохе существовал свой идеал женщины, свой «сотворенный о ней миф». Не стал исключением и такой неоднозначный период, каким была электичная, «эластичная» середина XIX в., «врастающая» в стили и направления,

«подстраивающаяся» под них, «в которой даже лучшие умы эпохи с трудом находили верные творческие ориентиры» [12, с. 253]. Портретная галерея женских образов «срединного искусства» дает прочувствовать «аромат» и своеобразие этой эпохи, отличавшейся, как верно заметила А. Погодина, «...многообразием путей развития портретного жанра» [11, с. 244]. В образах своих современниц живописцы и рисовальщики середины XIX в. отразили различные общественные, художественные, нравственные идеалы, способствовавшие популяризации разных портретных типов и вариантов репрезентации идеализированной и реальной женщины.

Несомненная научная новизна данной статьи – первая попытка обобщения женских портретов середины

XIX в. (до сих пор не становившихся предметом специального изучения), что и составляет ее актуальность и ценность. Задача публикации – способствовать пониманию особенностей женского портрета и инспирировать процесс дальнейшей разработки темы, безусловно выходящей за рамки одной короткой статьи, поэтому оставившей многие вопросы нерассмотренными. Так как изучению русского портретного искусства уделялось традиционно мало внимания, а понятие, выразившее его суть и особенности, «не сложилось и не ищется», то более конкретное рассмотрение и осмысление его проблем (в том числе и женской темы) несомненно найдет отражение в последующих публикациях автора.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: В 6 т. М., 1949. Т. 3. 252 с.
2. *Гончарова Н. Н.* Русский дворянский портрет в графике первой половины XIX века. Из собрания ГИМ: Альбом. М., 2001. 264 с.
3. *Калитина Н. Н.* Французский портрет XIX века. Л., 1985. 280 с.
4. *Карпова Т. Л.* Смысл лица: Русский портрет второй половины XIX в.: опыт самопознания личности. СПб., 2000. 221 с.
5. *Леняшин В. А.* ...Художников друг и советник. Современная живопись и проблемы критики. Л., 1985. 316 с.
6. *Леонтьева Г. К.* П. А. Федотов. Основные проблемы творчества. Л.; М., 1962. 199 с.
7. *Макаров И. К.* Живопись, графика: Альбом / Авт.-сост. Т. В. Елисеева. Саранск, 1994. 176 с.
8. *Муратов А. М.* С. К. Зарянко – художник, педагог, теоретик искусства. СПб., 2003. 256 с.
9. *Нестерова Е. В.* Поздний академизм и салон. СПб., 2004. 472 с.
10. *Очерки по истории русского портрета второй половины XIX века / Под ред. Н. Г. Машковцева.* М., 1963. 486 с.
11. *Пленники красоты: Русское академическое и салонное искусство 1830-1910-х годов: Каталог выставки / Автор концепции, руководитель проекта Т. Л. Карпова.* М.: ГТГ, 2004.
12. *Ракова М. М.* Брюллов-портретист. М., 1956. 160 с.
13. *Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина XIX века / Под ред. А. И. Леонова.* М., 1958. 777 с.
14. *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. 432 с.
15. «Святые шестидесятые». Живопись, графика, скульптура в русском искусстве 1860-х. ГРМ / Науч. рук. Е. Петрова; Авт. статей В. Леняшин, И. Шувалова. СПб., 2002. 376 с.
16. *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России середины XIX века. М., 1991. 207 с.
17. *Трифонова Г. С.* Портрет в русском и западноевропейском искусстве: Живопись, графика, скульптура из собрания Челябинской областной картинной галереи. Челябинск, 1995. 219 с.

ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

18. *Федотова Е. Д.* Бидермайер. М., 2005. 48 с.

19. XIX век: целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств: Сб. ст. / ГИИМК РФ, ГТГ. Отв. редактор Т. Л. Карпова. М., 2002. 336 с.