

На правах рукописи

Казакова Светлана Константиновна

**ОБРАЗ ЛИТЕРАТОРА
В РУССКОМ ЖИВОПИСНОМ ПОРТРЕТЕ
ЭПОХИ РОМАНТИЗМА**

Специальность 17.00.04 –
изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва - 2011

Работа выполнена на кафедре истории отечественного искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Турчин Валерий Стефанович

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, действительный член
Российской Академии художеств, профессор
Верещагина Алла Глебовна

доктор искусствоведения
Степанова Светлана Степановна

Ведущая организация: Государственный институт искусствознания

Защита состоится « 26 » октября 2011 года в 16.00 на заседании диссертационного совета Д 501.001.81 по искусствоведению при Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова по адресу: 119991, Москва, ГСП-1, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4, МГУ, Первый учебный корпус, аудитория А-416.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Научной библиотеки МГУ им. М.В. Ломоносова в Первом учебном корпусе.

Автореферат разослан « » _____ 2011 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения

Ванеян С.С.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИИ

В первой половине XIX века русское портретное искусство переживает переломный этап развития. В своем движении к вершинам мирового уровня портретный жанр в России осваивает новые образы и средства выразительности. По замечанию А.А.Сидорова, «с ранних лет нового столетия идет борьба за насыщение портрета новым идейным содержанием»¹. В поисках «лица эпохи» художники обращаются к представителям русской интеллигенции, прежде всего к тем, кто составлял славу отечественной словесности, ставшей доминантой культурного и духовного развития России первой половины XIX века. Стремление понять и выразить значительность натуры известных литераторов стимулировало творческие искания художников, способствовало углублению содержания портретной живописи и выработке адекватного художественного языка.

Актуальность темы. Диссертация посвящена изучению образа литератора в русском живописном портрете эпохи романтизма. За прошедшие десятилетия в этой области искусствоведами и литературоведами накоплен большой иконографический материал, который требует обобщения с современных научных позиций. Актуальность исследования обеспечивается методологическим подходом, соответствующим задачам отечественного искусствознания XXI века - тема диссертации подразумевает комплексное рассмотрение различных идейно-художественных явлений и способствует осмыслению развития культуры XIX века как целостного процесса.

Своевременность исследования обусловлена не только его научной проблематикой, но также востребованностью материала в российской системе образования.

Цель и задачи исследования. Работа ставит своей целью рассмотреть портрет литератора как отдельное художественное явление, выяснить его сущность, особенности изобразительного языка и тенденции развития. Задачи

¹ Сидоров А. А. Рисунки старых русских мастеров. М.: Изд. АН СССР, 1956. С. 248.

исследования формулируются в соответствии с содержанием понятия «образ литератора», включающего в себя ту особенную и крайне сложную систему идей и представлений, которая органически связана с именем поэта или писателя.

Научная новизна работы. Определенное время наблюдался перерыв в искусствоведческих исследованиях образа литератора в русском портрете первой половины XIX века. Обращение к этой теме в диссертации вызвано желанием восполнить образовавшийся пробел. Научная новизна работы заключается в рассмотрении портрета литератора с позиций сегодняшнего дня: в использовании актуальных методологических подходов, комплексной постановке проблемы, выборе новых ракурсов, расстановке акцентов; в обобщении накопленного в последние годы иконографического материала, привлечении к анализу малоизученных произведений.

Источники и историография. В качестве основных источников для исследования использованы живописные произведения русских художников первой половины XIX века из экспозиций и запасников ГТГ, ГРМ, ГИМ, ИРЛИ, Государственного музея А.С.Пушкина, Государственного литературного музея, Всероссийского музея А.С.Пушкина, Музея личных коллекций ГМИИ им. А.С.Пушкина и др. В число рассматриваемых работ включены как первоклассные произведения, так и работы второстепенных художников. Помимо сохранившихся изображений, анализ портрета литератора учитывает также некоторые утраченные живописные произведения, известные исследователям по копиям, гравюрам, литографиям или по описаниям современников. По мере необходимости в качестве материала для сравнительного анализа привлекались соответствующие графические произведения русского искусства. Это дало возможность более выпукло представить особенности проблематики и образного строя живописных портретов литераторов эпохи романтизма. Исследование опирается на накопленный в предшествующие годы иконографический материал, а также на методологию анализа проблемы портрета, представленную в трудах

Габричевского А.Г., Голлербаха Э.Ф., Дмитриевой А.Н., Евреинова Н.Н., Ельшевской Г.В., Зильберштейна И.С., Зименко В.М., Зингера Л.С., Карповой Т.Л., Либровича С.Ф., Лотмана Ю.М., Машковцева Г.Н., Поспелова Г.Г., Турчина В.С., Ягодской А.Т. и др.

Методология исследования. В основе исследования лежит исторический метод. Явления рассматриваются в хронологической последовательности и развитии; очерчивается круг связей и взаимных влияний, определивших конкретный характер изучаемого феномена. Исторический метод дополнен элементами логического анализа, т.е. сущность рассматриваемого явления раскрывается через диалектическое развитие внутреннего конфликта объективного и субъективного начал портретного изображения. В соответствии с задачами исследования в качестве инструментария изучения художественных произведений применены сюжетно-тематический, типологический, формально-стилистический, функциональный подходы; использованы возможности сравнительного анализа; введены элементы семиотики.

Апробация результатов исследования. Ключевые положения и отдельные разделы работы нашли отражение в тексте докладов на научных и научно-практических конференциях, организованных РАН, ГТГ, ГИМ, ГМИИ им. А.С.Пушкина, МГУ им. М.В.Ломоносова и др. По материалам исследования подготовлен ряд публикаций. Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории отечественного искусства исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

Практическое значение результатов исследования. Диссертация может быть использована в научно-исследовательской, а также учебно-методической работе в музеях, вузах и школах при подготовке материалов по истории русской живописи и литературы. Значимость темы для сферы среднего образования подтверждается наличием публикаций в рекомендованных ВАК изданиях, ориентированных на учителей общеобразовательных школ.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, приложения и библиографии. Текст диссертации сопровождается

ссылками и примечаниями, которые, как правило, помещаются в конце работы. Все главы делятся на параграфы, которые, в соответствии с логикой изложения, могут включать подразделы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Введение содержит историографический обзор, обозначаются цели и задачи исследования.

Глава 1. «Теоретические предпосылки и исторический контекст формирования концепции портрета литератора эпохи романтизма» рассматривает обстоятельства и факторы, определившие специфику изучаемого явления – портрета литератора эпохи романтизма. Анализ начинается с наиболее общей характеристики художественных процессов и эстетических воззрений в России первой половины XIX века. Второй параграф главы посвящен теоретическим взглядам, формировавшим требования к портрету (включая такие проблемы как портретное сходство, мера объективности в трактовке образа, концептуальная содержательность портрета и т. д.). Последний параграф обращается непосредственно к художественной практике: в нем дается обзор портретов литераторов второй половины XVIII века, выявляющий традицию, на которую в той или иной мере опиралось искусство XIX столетия.

1.1. «О некоторых особенностях русского романтизма». Специфика развития России XVIII-XIX веков, что неоднократно отмечали исследователи, заключается в наслоении нескольких эпохальных этапов общественного развития и необходимости параллельного решения задач, которые в других странах решались последовательно. Вполне закономерно, что в русской эстетике первой трети XIX века одновременно были представлены три основные направления²: просветительский классицизм, в основе которого

² Использована классификация, предложенная историком русской эстетической мысли З.А.Каменским. См. Каменский З.А. Русская эстетика первой трети XIX века . Классицизм. Вступительная статья//Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т.1. М.: Искусство, 1974. С. 9.

лежало деистическо-материалистическое мировоззрение (представлен в работах А.Ф.Мерзлякова, П.Е.Георгиевского, В.М.Первошикова, И.П.Войцеховича, В.И.Григоровича и др.); романтизм, опиравшийся на идеалистическую философию, главным образом, как известно, на шеллингианство (В.Ф.Одоевский, Д.В.Веневитинов, А.И.Галич, И.Я.Кронеберг и др.); а также декабристская эстетика, взаимодействовавшая одновременно с классицизмом, западноевропейским и русским романтизмом (В.К.Кюхельбекер, О.М.Сомов, А.А.Бестужев-Марлинский, К.Ф.Рылеев и др.).

Решение практических художественных задач в конкретную эпоху в конечном счете зависит от трактовки фундаментальных теоретических положений. Для формирования портретной концепции первой половины XIX века было важно определить суть понятия «подражание природе» и выяснить содержание творческого акта. Можно утверждать (несмотря на некоторые оговорки), что и классицисты, и их оппоненты предполагали преобразующую роль художника в процессе создания произведения искусства; признавали важную (если не определяющую) роль фантазии в творческом процессе. Вместе с тем принципиальным для представителей классицистической эстетики было определение объективных границ реализации индивидуальности автора в рамках концепции «подражания Природе». Особенностью русского романтизма (по сравнению с классицистами и даже западноевропейскими романтиками) стало формирование радикальных взглядов на самодеятельную роль автора в процессе создания художественного произведения (В.Ф.Одоевский, Н.А.Полевой и др.). Субъективистские идеи русских романтиков в целом важны для понимания концепции творческой личности в рассматриваемую эпоху, однако их влияние на художественную практику не было непосредственным и не оказало на нее решающего воздействия.

1.2. *«Жанр портрета в эстетике эпохи романтизма»*. Своеобразие рассматриваемого вопроса заключается в том, что в эпоху романтизма не были согласованы четкие представления о задачах и особенностях художественного языка живописи вообще и портретного жанра в частности. Основоположники

романтической теории уловили важное противоречие этого вида искусства: между требованиями объективности и стремлением художника сказать нечто большее, чем фиксирует взгляд неискушенного наблюдателя. В этой связи прямо или косвенно вставал вопрос об обосновании жанра портрета с точки зрения его художественной значимости и творческого потенциала.

В России первой половины XIX века взгляды на задачи портретного жанра отразились в теоретических работах, критике и в представлениях просвещенной публики. Ценные высказывания о художественных достоинствах портрета содержатся в поэзии – в откликах на произведения изобразительного искусства, стихотворных программах портретов, литературных произведениях больших форм. Серьезные концептуальные идеи о портрете литератора, несмотря на полушутливую форму, высказаны в стихотворном обращении А.С.Пушкина к О.А.Кипренскому. Полемика о выразительных возможностях живописи звучит в одном из драматических произведений Н.В.Кукольника. Персонажи драмы в кратких афористичных фразах излагают две точки зрения: «Портрет мечты – портрет поэта!» и «Мечта для кисти не предмет...». В этих формулах, в частности, отразился один из главных вопросов теории портрета эпохи романтизма: в какой мере портрет (не выходя за границы жанра) может быть носителем определенной содержательной идеи.

В первой половине XIX столетия большое внимание уделяется проблеме портретного сходства, получившей особенную остроту в связи с развитием светописи. В структуру представлений эпохи романтизма о портретном сходстве, помимо идентичности черт и пропорций лица, входит передача характерной мимики, поз и жестов, а также узнаваемость фигуры. От хорошего портрета ожидали также верно переданного общего впечатления от модели. В этой ситуации роль авторской трактовки образа оставалась недостаточно проясненной. Это затрудняло выработку критериев художественности в отношении портретного жанра.

Существенной стороной романтического мировоззрения было иррациональное мистическое предубеждение против портретного изображения

человека. Романтики «вспомнили» архаичные верования в магическую связь между портретом и жизненной силой модели или художника. Возникла туманная идея о черте дозволенности, пересечение которой может грозить духовной или физической катастрофой. Эта боязнь художника сказать слишком много, слишком глубоко проникнуть в тайны Природы была особенно близка Н.В.Гоголю. Его взгляды нашли отражение в повести «Портрет» (особенно в ее первой редакции).

1.3. «Наследие портрета второй половины XVIII века». В художественном образе литератора, создаваемом изобразительным искусством второй половины XVIII века, отражается взаимодействие двух тенденций в развитии портрета – камерной и репрезентативной. В это время создаются портретные изображения литераторов, условно говоря, «смешанного типа» - сочетающие в себе духовную и социальную характеристику модели. Портрет, который мог одновременно отразить глубину и благородство внутреннего мира человека, а также его общественную доблесть (и обязательность признания, основанного на личных достоинствах), стал художественным воплощением просветительского мифа о справедливом правлении, при котором лучшие люди закономерно возносятся на вершину общественной иерархии. Эти утопические представления оказались в России настолько живучи, что смогли интегрироваться даже с мировоззрением романтизма, определив его национальные особенности.

В XVIII столетии достаточно редки изображения известных писателей в момент вдохновения, захваченных сочинительством. Занятия художествами, чтение, музицирование считались уместными в женских портретах, а также в мужских интимных изображениях сентиментальной направленности. Как правило, подобные мужские портреты представляли моду на культурный досуг дворян, отнюдь не прославленных на литературной ниве.

Для исследования портрета литератора эпохи романтизма интерес представляет тенденция, выявленная при анализе цикла камерных изображений литераторов, близких к масонскому движению. Отмечаемый специалистами

оттенок избранности, присущий работам этого круга, закладывает традицию изображения интеллектуальной элиты, плодотворную для формирования образа романтического поэта.

Глава 2. «Особенности портрета литератора первой трети XIX века».

2.1. «Новации художественного языка в парадном портрете».

2.1.1. «Революция» знаковой системы в портрете Державина Тончи». Вторая глава диссертации начинается с анализа парадного портрета, претерпевшего в начале XIX века существенные изменения. Одним из первых «революционных» произведений этого типа стал портрет Г.Р.Державина, написанный С.Тончи в 1801 году (поэт в зимнем одеянии представлен на фоне снежного пейзажа). Новаторство предложенного решения образа проявилось, прежде всего, в нарушении принятых канонов классицизма. Художник, создавая портрет по программе самого Державина, отказался от устоявшейся знаковой традиции и придал сюжету непривычный жанровый оттенок, провоцировавший различные толкования смысла произведения. По замечанию Ю.М.Лотмана, одного из главных специалистов в области семиотических исследований по теории искусства, это был «отказ от прямолинейной условности предшествующих этапов средствами введения на их место гораздо более сложных и утонченных условных моделей»³ Удачным оказалось изображение меховой одежды – она станет популярным атрибутом романтического портрета. Мех придавал модели импозантность и шик, одновременно превращаясь в олицетворение русского духа, закаленного суровыми морозами – распространенные в то время теории увязывали особенности национального характера с климатом. С этой точки зрения, решение, воплощенное Тончи, можно рассматривать как попытку создать образ писателя – символа национальной идеи. О точности найденного образа свидетельствует многократное тиражирование портрета и его вариаций. Существует малоизвестное гравированное изображение Г.Р.Державина, в

³ Лотман М. Ю. Об искусстве. СПб.: Искусство СПб, 2005. С. 514

основе которого лежит тип Державина Боровиковского («в красном мундире»), дополненное меховым воротником и шапкой.

2.1.2. *«Портрет гусара Давыдова: военный или поэт?»*. Дальнейшее направление развития русского парадного портрета первых десятилетий XIX века было в значительной степени определено творчеством О.А.Кипренского. Художник комбинировал традиции жанров и типов, легко вводил в портрет сюжетное начало; сочетал репрезентативность и естественность; представлял не только «парадные» стороны личности, но и не боялся обнажить сокровенные внутренние переживания модели. Новаторские черты творческого метода Кипренского раскрываются в портрете гусара Давыдова, созданного в 1809 году. Дискуссии, развернувшиеся в научной среде во второй половине XX века, опровергли бытовавшее в течение почти ста лет убеждение в том, что на портрете изображен легендарный герой войны 1812 года, партизан, поэт Денис Давыдов. Однако в контексте данного исследования важно отметить: оттого, что специалистами в качестве модели для портрета был признан Евграф Давыдов, художественный образ, созданный Кипренским, не перестал соответствовать личности его гораздо более известного кузена.

Показательно, что художник отказался от изображения момента непосредственного душевного подъема модели, противопоставив эмоциональную приподнятость картины более сдержанной трактовке лица (В.С.Турчин определил ее как выражение «немотивированной грусти»). Эпоху романтизма интересовали не только подвиги, но и нереализованные возможности человека, скрытый глубинный потенциал личности. В романтическом восприятии способность неожиданно подниматься от повседневности к вершинам человеческого духа в определенном смысле роднила военных и поэтов. Состояние «духовного затишья» отображено также в карандашном портрете поэта К.Н.Батюшкова 1815 года (в мундире адъютанта) – одной из вершин графического наследия Ореста Кипренского.

2.1.3. *«Портрет С.С.Уварова кисти О.А.Кипренского: образ поэтической натуры»*. В 1815-1816 годах Кипренский создал знаковый для эпохи

романтизма образ – портрет С.С.Уварова, будущего Министра народного просвещения, а в те годы соратника В.А.Жуковского по созданию литературного кружка «Арзамас». Определяя значение этого произведения для анализа портрета литератора, следует отметить, что романтики ценили поэзию не только как созидующее творчество, но и вообще как особенное отношение к жизни, иногда подразумевая под поэтом человека с возвышенным взглядом на мир. На портрете изображен погруженный в раздумье молодой человек, светский денди (судя по модному черному фраку, цилиндру, трости и перчаткам). Лаконизм цветового решения сочетается с декоративностью композиции, достигаемой, прежде всего, за счет эффектной позы модели. Кипренский создает сложный образ, не поддающийся однозначному толкованию. Напрашивающиеся параллели - с сентиментальным портретом, мемориальной пластикой, модной картинкой и даже карикатурой тех лет - позволяют интерпретировать произведение с помощью различных смысловых оппозиций. Содержание образа можно определить как романтические противопоставления «жизнь-смерть» (характерная для того времени эстетизация траура подчеркнута черным цветом фрака модели), «суэта-вечность», «внутреннее - внешнее», «задумчивость-легкомыслие». С другой стороны, не исключены и такие «нелестные» для модели оппозиции как «напускное-искреннее», «подлинное-мнимое», «пустота-духовность» (если рассматривать показной романтический сплин как неумение наполнить свою жизнь подлинным смыслом). Создавая определенный типаж, играющий одну из ключевых ролей не только в романтической иконографии творческой личности, но и вообще в романтическом портрете, Кипренский не пожертвовал точностью индивидуальной характеристики модели. В его Уварове можно увидеть и одного из самых образованных людей своего времени, философа, корреспондента Гете и братьев Шлегелей, но также и светского щеголя, успешного карьериста, дослужившегося до дворянского звания.

2.1.4. *«Портрет А.С. Шишкова: от классицизма к романтизму»*. Новаторство, характерное для переходных эпох и отличающееся богатством

неожиданных творческих решений, демонстрирует портрет А.С.Шишкова, выполненный О.А.Кипренским по заказу Российской Академии. Художник избирает типовую схему репрезентативного кабинетного портрета и насыщает портрет тщательно отобранными предметами-знаками, раскрывающими преимущественно литературные заслуги модели: адмирал Шишков предстает как президент Российской Академии, способный переводчик, автор текстов всех государственных манифестов во время войны 1812 года. Черты репрезентативности сочетаются в портрете с необычайно откровенной и яркой характеристикой модели, нетипичной для парадных изображений. Кипренский не скрывает крутого нрава Шишкова, слывшего человеком своенравным до вздорности. Эмоциональность портрета достигается разнообразными приемами: решительное выражение лица модели, энергичный жест руки, сжимающий листы манифеста, колористическое решение. Кипренский эффектно разыгрывает возможности дополнительных цветов (красного и зеленого), придавая композиции необходимую динамику. Избегая излишней описательности, Кипренский размещает атрибуты на переднем плане, оставляя фон нейтральным. Дж. Доу, писавший Шишкова практически одновременно с Кипренским (портрет не закончен), создал внушительный репрезентативный образ, в определенной мере пожертвовав характерностью модели.

2.2. *«Традиция и новые приемы в камерных изображениях литераторов».* Эволюция камерного портрета литератора первых десятилетий XIX века отражает нарастание романтических тенденций в живописи, усиление внимания к внутреннему миру героя, а также изменения, наблюдавшиеся в литературном процессе тех лет, характеризующиеся развитием преимущественно лирических, камерных форм. Особенности камерного портрета литератора прослеживаются по изображениям первых лиц российской словесности того времени, обладающих яркой, представительной иконографией: Н.М.Карамзина, И.И.Дмитриева, И.А.Крылова, П.А.Вяземского, К.Н.Батюшкова, Д.В.Веневитинова и др.

Камерные изображения 1800-1810 годов демонстрируют развитие взаимоотношений «государственной» и «частной» темы в портрете. Их отличает строгость колорита, горделивость осанки модели, сдержанное выражение лица. Со временем в изображениях литераторов появляется большая эмоциональность, свобода жеста и взгляда. Изменяется трактовка важного атрибута репрезентативного изображения – государственных наград. Они либо исчезают с портретов, либо «маскируются» сложными ракурсами или деталями одежды. Характерно, однако, что на тиражных изображениях, выполненных для изданий сочинений, орденские знаки (или звезды), как правило, присутствуют независимо от того, были они на оригинале или нет. Это свидетельствует о живучести общественной традиции воспринимать литератора в ореоле государственного признания.

Особый предмет рассмотрения представляют интимные портреты литераторов. Поскольку в первой трети столетия литература теряет черты «державности» и уходит в камерно-бытовые формы, появляются основания рассматривать этот тип изображений как программные произведения, которые раскрывают существенные стороны литературного процесса в целом и дают характеристику его действующих лиц.

В первые десятилетия XIX века романтический интимный портрет развивает тему «человека домашнего» в ее сентименталистской трактовке. Сохраняет свою актуальность так называемый «халатный жанр», семантика которого предполагает изображение модели в домашней одежде, в свободном положении (часто встречается поза с закинутой за спинку стула рукой). По сравнению с сентиментализмом романтизм усиливает мотив психологической закрытости человека, его отгороженности от внешнего мира. На языке атрибутов и жестов идея неприкосновенности внутреннего пространства личности может обозначаться соответствующей «закрытой» позой (например, скрещенные на груди руки), деталями костюма (скрывающая силуэт одежда, надвинутая на глаза шляпа). Особое значение приобретает направление взгляда модели. Важным элементом романтической иконографии в целом становится

отсутствие контакта изображенного лица со зрителем, намечающее конфликтный характер отношений внутреннего мира личности и окружающей ее реальности. В портретном образе литератора взгляд в сторону или вверх может трактоваться как созерцание, небесная инспирация, рефлексия, вдохновение, задумчивость, готовность к действию, сознание собственной исключительности и др. В романтическую эпоху в отдельных случаях, особенно в работах художников второго ряда, сохраняется приверженность приемам, разработанным еще в XVIII веке (использование аллегорий, повествовательных атрибутов и т.д.).

2.3. *«Поэтика романтизма в портретах В.А. Жуковского»*. Один из наиболее известных портретов Жуковского написан О.А.Кипренским в 1815 году по заказу С.С.Уварова. Поэт изображен в окружении сумрачного романтического пейзажа. Как отмечалось исследователями, образ, созданный Кипренским, не только передает облик поэта и отражает понимание его личности, но также обнаруживает связь с характером его творчества. Философски-мечтательную лирику Жуковского пронизывает пантеистический дух, ощущение причастности к возвышенным тайнам мироздания. Его как поэта интересует образ иного, сверхчувственного мира. Кипренский, очевидно, учитывает это при создании портрета. Он обозначает скрытый смысл, выходящий за границы непосредственно изображенного, используя простейший изобразительный прием - фиксацию слухового или зрительного внимания модели. На картине Кипренского поэт всматривается вдаль; жест руки, касающейся уха, можно трактовать как вслушивание.

Тема созерцания развивалась также другими художниками, писавшими Жуковского (например, малоизвестная работа К.Д.Фридриха, изображающая В.А. Жуковского, С.И.Тургенева и А.И.Тургенева, любующимися луной; акварель Е.Р.Рейтерна «В.А.Жуковский у окна» и др.)

2.4. *«Образ поэта в портретах А.С. Пушкина»*. В прижизненной иконографии А.С.Пушкина принято выделять два периода. Основные произведения были созданы в конце 1820-х годов (И.Е.Вивьен, В.А.Тропинин,

О.А.Кипренский, Н.И.Уткин, Г.А.Гиппиус) и в 1836-1837 годах (П.Ф.Соколов, Т.Райт, И.Л.Линев). Первую группу произведений объединяет романтическая приподнятость образа над обыденной действительностью, воодушевление, ощущение исключительности Пушкина. Портреты последних лет жизни, напротив, отличает ощущение неудовлетворенности и усталости. Из всех созданных при жизни изображений А.С.Пушкина наиболее концептуальным считается портрет, выполненный Кипренским (1827). Не теряя внешнего сходства, Кипренский в основу программы ставит круг идей, который составлял суть духовных исканий поэта на рубеже 1820-1830-х годов. В то время Пушкин еще находился в зените славы, но в глубине его души уже вызревали этико-философские вопросы, требовавшие жертвенного выбора. Пушкин Кипренского возвышен, величественен, он – Поэт, оправдавший благосклонность муз и заслуживший бессмертие. И все же облик его отмечен пророческой печатью горечи. Суть образной характеристики портрета заключается в выражении лица и взгляда поэта; дополняет образ использованная художником система знаков (атрибутов и жестов), усложняющая содержание портрета.

Работу Кипренского принято сопоставлять с портретом Пушкина кисти Тропинина, написанным в том же, 1827 году. В образе, созданном московским живописцем, исследователи отмечают множество оттенков: от домашности и будничности до высокой гражданственности. В работе Тропинина чувствуется переключка с романтическим европейский портретом, представляющим героя байронического типа (о влиянии западной традиции писал С.Ф.Либрович). Оба портрета раскрывают различные стороны натуры Пушкина и занимают особое место как в иконографии поэта, так и в творчестве обоих художников.

Богатство тем, связанных с образом литератора эпохи романтизма, демонстрирует прижизненная графическая иконография А.С.Пушкина. Ее анализ не входит непосредственно в задачи исследования, однако некоторые работы нельзя обойти вниманием. Проблему взаимоотношения автора и его литературного героя ставит рисунок А.С.Пушкина, предназначенный для

издания «Евгения Онегина» - Пушкин и Онегин на набережной Невы. Можно предположить, что, придавая наброску большое значение, Пушкин хотел подчеркнуть близость к своему герою и, вместе с тем, принципиальное с ним несовпадение. Это мог быть ответ на склонность романтического читателя искать в лирических переживаниях героев личность и биографию автора. Тему отношений поэта и власти затрагивает карикатура 1830-х годов, изображающая Пушкина с ключом камергера. Ее можно рассматривать как критику верноподданнических настроений Пушкина и его «придворную карьеру».

Глава 3. «Новые тенденции в развитии портрета литератора 30-50-х годов XIX века».

*3.1. «Портрет-картина»**. Русская портретная живопись 1830-1850-х годов в значительной степени находилась под влиянием творчества К.П.Брюллова. Среди первых работ, выполненных художником в Москве по возвращении из пенсионерской поездки – портреты девятнадцатилетнего А.К.Толстого, будущего известного поэта, и А.А.Перовского, писателя, известного публике под псевдонимом Антон(ий) Погорельский. В основе художественного решения портрета Толстого лежит сюжет охоты. Брюллов использует жанровое начало для оправдания романтического клише: обращенное вверх лицо модели можно трактовать как символ поэтической вдохновенности и как естественное движение наблюдающего за дичью охотника. А.А.Погорельский изображен Брюлловым сидящим на балконе или галерее. Композиция картины выявляет нетрадиционное сочетание репрезентативного изображения и «халатного жанра». Однако в полной мере оценить программу портрета вряд ли возможно. Работа осталась незавершенной. Практически не прописан пейзаж дальнего плана, который обычно несет важную смысловую нагрузку в подобных композициях.

В 1836 году в Петербурге Брюллов создал портрет Н.В.Кукольника - одно из своих самых известных произведений, ставшее для его современников

* Термин носит условный характер и в данном случае подразумевает особую цельность и законченность портрета, в котором композиционное решение и все отдельные элементы подчинены определенному сюжетному действию, раскрывающему образ модели.

символом эпохи. В качестве сюжета картины использована идея странничества. Портрет сдержан по цвету и при этом необычайно выразителен. Художнику удалось поймать отблеск обаяния молодого поэта. Как отмечали современники, портрет был похож. В то же время о степени идеализации можно судить, сравнив изображение Брюллова с портретом Кукольника А.Н.Мокрицкого (1836), а также более поздним скульптурным бюстом, определяемым как работа А.И.Теребенева, 1847 (?). Своеобразной оборотной стороной идеализированного образа Кукольника можно считать дружеский шарж, выполненный Брюлловым в период работы над портретом.

Стилистика и отдельные приемы портрета-картины использовались художниками как в живописных, так и в графических изображениях литераторов 1830-50-х годов («Портрет Е.Гребенки» А.Мокрицкого; карандашный портрет Ю.Ф.Самарина А.С.Ястребилова; портрет В.Г.Теплякова, сепия неизвестного художника и др.).

В 1840-е годы репрезентативный портрет литератора испытывает влияние различных художественных направлений. На фоне романтических черт в изображениях литераторов начинают ощущаться реалистические тенденции (портрет Ю.Ф.Самарина в костюме охотника работы Тропинина 1846 года; незаконченный портрет П.В.Киреевского кисти Э.А.Дмитриева-Мамонова и др.). Под влиянием натуралистических позитивистских тенденций портрет литератора осваивает репрезентативное изображение на фоне домашнего интерьера, например, портрет А.Н.Майкова кисти А.С.Михайлова, 1840 год. Работа демонстрирует возрастающий бидермейеровский интерес к обжитой среде, «духу комнат», практически исключенному из романтической системы ценностей.

В контексте современной методологии истории искусства, живопись романтизма представляет интерес не только по отношению к развитию реализма, но и как та плодотворная среда, на фоне которой зарождалось символическое мышление конца XIX века. В середине столетия портретисты искали различные способы усложнения образа. Среди художественных

приемов, осваиваемых живописцами – эксперименты с освещением, придание бытовым предметам двойственного символического звучания. К работам «символической» направленности в той или иной мере можно отнести тропининский портрет Ю.Ф.Самарина (1844), портрет С.П.Шевырева неизвестного художника (1850-е годы), портрет В.А.Солоницына работы Н.А.Майкова (1839).

В конце 1830-х – начале 1840-х годов К.П.Брюллов создает произведения, задающие принципиально новую тенденцию развития парадного портрета – глубоко психологичные, почти интимные по характеристике и вместе с тем величественные по звучанию. К вершинам русской живописи столетия относятся портреты В.А.Жуковского (1838) и И.А.Крылова (1841). Брюллов воплотил высоко обобщенные образы духовных титанов, предвещая достижения русского реалистического портрета второй половины века, создавшего могущественный тип русского писателя – совести нации и судьи нравов.

Особое место среди работ Брюллова занимает портрет поэта, переводчика А.Н.Струговщикова, возможно, самое совершенное произведение в галерее портретов писателей, созданных художником. Брюллову удалось воплотить переход общественного идеала от типа разочарованного романтика к новому образу деятельного человека, чьей неотступной думой станет «печаль не о своем горе».

3.2 «Камерный портрет».

3.2.1. «Основные направления развития камерного портрета литератора». Пути эволюции камерного портрета литератора во многом соответствуют тем тенденциям, которые наблюдались в развитии портретного жанра в целом. В 1830-1850 годы художники продолжают использовать приемы, найденные в первой трети столетия, а также искать новые образы. Наблюдается прежняя привязанность камерного изображения к образу романтического героя, осознающего свою исключительность властителя дум: портрет Т.Н.Грановского кисти П.З.Захарова, П.Я.Чаадаева Шандора Козины. В

графике тип «интеллектуального аристократа» представлен автопортретом Ю.Ф.Самарина. Камерный портрет литератора середины столетия сохраняет отзвуки дендизма («И.И.Лажечников» Тыранова, «А.В.Сухово-Кобылин» Тропинина и др.).

Продолжая романтическую тему душевной меланхолии, 1840-50-е годы вносят в нее новые оттенки под влиянием реализма натуральной школы. Процесс дегероизации образа преобразует романтические переживания в будничное чувство усталости и пессимизма (этим настроением отмечен портрет П.А.Плетнева неизвестного художника начала 1850-х годов). В произведениях, сохраняющих тенденцию к романтизации образа, меняется тип героя. Место поэта-пророка занимает жертвенная, страдальческая фигура, как будто взявшая на себя груз проблем человечества (таковы портреты В.Г.Белинского, выполненные К.А.Горбуновым, портрет В.И.Панаева кисти Тыранова). Новые гражданские идеалы проявляются в поэтизации революционного подвига, в идее непрерывного общественного служения. Эта тема нашла воплощение в портрете А.И.Герцена с маленьким сыном на руках (А.Л.Витберг, 1840). Несмотря на явно личный мотив композиции, портрет представляет героический облик литератора-революционера.

3.2.2. *«Иконография Гоголя и проблема поиска портретного образа».*

При исследовании иконографии Гоголя так или иначе встает вопрос: почему писатель так болезненно относился к собственным изображениям. Изложенная им прямо или косвенно позиция по этому вопросу позволяет предположить мистическую основу страхов и предубеждений писателя против портрета. Возможно, Гоголь опасался изображений, выполненных неблагочестивым автором или представляющих объект, недостойный всеобщего внимания. Собственную трактовку проблемы предложил Н.Г.Машковцев. По его версии, дело было в том, что Гоголь слишком хорошо знал, каким должен быть публичный образ известного писателя и очень серьезно к этому относился. По-видимому, Гоголь считал, что нельзя представлять на всеобщее обозрение портрет, созданный для узкого круга близких друзей (например, камерные

изображения Иванова или Моллера). Машковцев предположил, что Гоголь серьезно задумывался о своем портрете, который должен был стать достоянием публики. Идею этого образа писатель разрабатывал совместно с А.А.Ивановым (так называемый «Ближайший к Христу» в картине «Явление Мессии»). По различным причинам, замысел реализован не был, но сохранился в подготовительных работах художника. На одном из ранних эскизов этот персонаж обладает особенной выразительностью, воплощая глубокое раскаяние, ужас от осознания собственной греховности и самоуничтожение, т.е. те чувства, которые соответствовали духовному состоянию Гоголя того периода жизни.

Парадокс иконографии Гоголя заключается в том, что в сознании многих поколений его знаковым изображением стал портрет, написанный Ф.Моллером для матери писателя. В восприятии публики черты портрета соединились с творческим кредо писателя-сатирика. Зрители нашли в изображении смысл, очевидно, не заложенный ни художником, ни моделью (что подтверждает мысль: в процессе диалога со зрителем произведение перестает быть равным самому себе).

3.2.3. *«Иконография Лермонтова и проблема «сходства»*. В настоящее время известно около двадцати прижизненных изображений М.Ю.Лермонтова⁴. Среди авторов основной иконографии поэта – художники Ф.О.Будкин, П.Е.Заболотский, А.И.Клюндер, К.А.Горбунов. С точки зрения внешнего сходства, наиболее точными в современном лермонтоведении считаются автопортрет, две работы Заболотского (1837, 1840) и единственное профильное изображение поэта – рисунок однополчанина барона Д.П.Палена. Но даже эти произведения не дают исчерпывающего представления об образе поэта. Противоречивость облика Лермонтова обескураживала его современников: в его внешности трудно было угадать масштабы дарования. Именно это несоответствие, если верить воспоминаниям современников, стало причиной

⁴ В их число входит группа так называемых сомнительных портретов, вызывающих дискуссии специалистов (малоубедительных по сходству или недостаточно документированных), портретные жанровые зарисовки, а также работа Р.К.Шведе «Лермонтов на смертном одре», условно относимая к прижизненным изображениям, как выполненная с натуры.

того, что Карл Брюллов отказался от мысли писать портрет поэта. За этим частным случаем стоит концепция портретного сходства, которая в первой половине XIX века строилась на предпосылке взаимосвязи «внутреннего» и «внешнего» в натуре человека, этического и эстетического.

3.3. *«Портрет литератора в сюжетной картине»*. В рамках данного исследования под портретом литератора в картине понимается три вида изображений. Во-первых, групповой портрет. К этой категории можно отнести работу Кипренского «Читатели газет в Неаполе» - если принять гипотезу Н.И.Романова об изображенных персонажах (по его версии, это Мицкевич, Ордынец, Красинский и граф Потоцкий). Ко второму виду портретов в сюжетной картине отнесены изображения литераторов, включенные в историческую или жанровую картину. В их число входят «Парад на Царицыном лугу» Г.Г.Чернецова; «Торжественное собрание Академии художеств в 1839 году» А.И.Ладюрнера; «Субботнее собрание у Жуковского» художников школы Венецианова, а также многочисленные графические сцены из русской литературной жизни; «А.С.Пушкин в Бахчисарайском дворце» братьев Чернецовых; «Переправа Николая Васильевича Гоголя через Днепр» Ант. Ив. Иванова; «Гоголь сжигает второй том мертвых душ» А. Солоницкого. Последние три работы можно причислить к сложному феномену мифологизированного осмысления биографии писателя, получившему распространение в европейской романтической живописи.

Третью группу произведений образует так называемый «портрет в картине», т.е. такое изображение персонажа в исторической или религиозной картине, когда моделью для него было выбрано конкретное лицо, узнаваемое современниками (в данном случае, речь идет о писателях). Пример такого изображения демонстрирует история создания «Осада Пскова» К.Брюллова. Судя по воспоминаниям П.П.Каратыгина, на одном из промежуточных вариантов (до нас не дошедшем) на полотне был изображен поляк, стягивающий с убитого русского воина кафтан. В персонаже легко узнавался Фаддей Булгарин. Очевидно, художник намекал на ту легкость, с которой

Булгарин менял национальности в зависимости от политической ситуации (он был то французом, то поляком, то русским). Такая трактовка позволяет по-новому взглянуть на сохранившийся шарж К.Брюллова, представляющий Булгарина в кафтане. Скорее всего, это пример политической карикатуры в наследии Брюллова.

К «портрету в картине» относится уже упоминавшийся персонаж на полотне А.А.Иванова, восходящий к изображению Н.В.Гоголя (так называемый «Ближайший к Христу»).

Включение портрета литератора в контекст сюжетной картины позволяло раздвигать границы портретного жанра, усложнять образ, придавать изображениям известных современников дополнительный смысл. С другой стороны, само произведение при этом насыщалось внетекстовыми связями, увеличивая свою информативность. В определенном смысле здесь снималось противоречие между требованием объективной достоверности, сходства портрета с оригиналом и свободой художественной интерпретации образа.

3.4. «Образ литератора в тиражной портретной сюите». Тиражные изображения кристаллизуют концепцию портрета литератора в том виде, в котором он должен предстать перед массовым зрителем. Один из наиболее показательных примеров – литографированная серия портретов членов Российской Академии, выходящая на рубеже 1830-1840 годов. Проект отличается тщательный отбор оригиналов, в котором прослеживается определенная историко-художественная концепция. Ее анализ поднимает важную проблему, перспективную для дальнейшего исследования – механизм формирования «канонического», знакового образа литератора в общественном сознании.

Заключение подводит итог проведенного исследования. В нем выделяются художественные и теоретические тенденции, плодотворные для последующих эпох; определяются границы развития концепции портрета литератора в свете исторически обусловленного соотношения «объективного» и «субъективного» начал в творчестве портретиста; обозначаются перспективы

дальнейшего изучения портрета литератора как отдельного, самостоятельного явления художественной культуры.

В первой половине столетия ведущие русские портретисты создают образы литераторов, главным свойством которых можно назвать конгениальность своим моделям. В этих полотнах кристаллизовались идеи о возможном содержании портрета литератора - характеристика личности, мировоззренческое кредо, отражение литературного творчества, отношения с публикой, роль в обществе. В той или иной мере новаторские идеи лучших портретистов усваивались и воплощались остальными живописцами. Анализ произведений «второго ряда» дает интересный материал для понимания явления в целом.

Развитие концепции портрета литератора в эпоху романтизма происходило в условиях доминирования критерия портретного сходства. Стремление художников дать субъективную авторскую трактовку личности или творчества литератора не было достаточно выражено. Следует, однако, подчеркнуть, что в области теории наиболее радикальные представители русской романтической эстетики поднимали вопрос о самовыражении автора в искусстве. Не отразившись непосредственно на художественной практике первой половины века, субъективистские идеи русских романтиков оказали влияние на художественное развитие России последующих десятилетий.

Для дальнейшего развития портрета литератора важное значение имеет идея обобщенно выраженной в портрете роли писателя в обществе – она найдет продолжение в реалистических портретах-типах второй половины XIX века. Потенциалом развития обладала также «символическая» трактовка образа, наметившаяся в портрете литератора к середине столетия. Кроме того, во второй половине XIX века будет развиваться слабо представленный в русской романтической живописи жанр так называемого «воображаемого портрета», основанного на творческой переработке иконографического материала.

Концепция портрета литератора как знакового, канонического образа, обращенного к современникам и потомкам, закреплялась в тиражных

изображениях. Модификации изображений, возникающие в связи со специфической задачей придания образу «публичности», представляются перспективной исследовательской проблемой, на сегодняшний день малоизученной.

Направлением дальнейших исследований может стать анализ портрета литератора в более широком культурологическом контексте. Интересный срез проблемы может дать анализ развития портретной концепции образа литератора в ее обусловленности эстетическими воззрениями эпохи. Комплексный подход, рассматривающий философию, литературу и искусство во взаимодействии, способствовал бы формированию целостного взгляда не только на изучаемое художественное явление. Он углубил бы понимание культуры России XIX века как сложного, но единого процесса, имеющего внутреннюю логику движения.

Приложение «О творческих связях К. Брюллова и Н. Кукольника» содержит материал, раскрывающий новые грани творческих отношений К.П.Брюллова и Н.В.Кукольника и расширяющий представления о формах взаимодействия живописи и литературы первой половины XIX века. Речь идет о двух акварелях К.Брюллова, воспроизведенных в альманахе В.А.Владиславлева «Утренняя заря» на 1841 год. Из поля зрения исследователей выпал тот факт, что картинки были напечатаны в качестве иллюстраций к новелле Нестора Кукольника «Психея». Возможно, художник создал их специально для публикации новеллы. Однако, учитывая утвердившуюся в научном сообществе датировку акварелей (конец 1820-х годов, т.е. задолго до создания литературного произведения), можно предположить, что Кукольник включил в новеллу сцены, изображенные Брюлловым ранее.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

Казакова С.К. Свобода авторской интерпретации в портретах исторических личностей в XIX веке//Academia. Журнал Российской Академии художеств, 2010, № 1. С. VII-XI.

***Казакова С. Н.В.* Гоголь. Лики писателя//Искусство в школе, 2009, № 3. С. 41-44**

***Казакова С.К.* О портретах русских писателей. Жуковский – певец невыразимого//Литература в школе, 2009, № 6. С. 15-18.**

Казакова С.К. Эстетика романтизма о «стиле» как мере объективности отражения природы в живописи//Стиль мастера: Сб. ст. Отв. ред. Е.Д.Федотова. М.: Памятники исторической мысли, 2009. С. 204-213.

***Казакова С.* Карл Брюллов и Нестор Кукольник: история двух иллюстраций//Третьяковская Галерея, 2008, № 4 (21). С. 24-33.**