

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

На правах рукописи

Гудыменко Юрий Юрьевич

Эволюция портретной живописи в России 1800-1830-х годов

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (Изобразительное и декоративно-
прикладное искусство и архитектура) (искусствоведение)

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени доктора искусствоведения

Санкт-Петербург
2026

Диссертация выполнена на кафедре русского искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

Официальные оппоненты:

БАБИЯК ВЯЧЕСЛАВ ВЯЧЕСЛАВОВИЧ, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры графики и скульптуры Института художественного образования Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

КАРЕВ АНДРЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории отечественного искусства исторического факультета Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова»

СТЕПАНОВА СВЕТЛАНА СТЕПАНОВНА, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Отдела живописи XVIII – первой половины XIX в. Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Всероссийское музейное объединение „Государственная Третьяковская галерея“»

Ведущая организация:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет»

Защита состоится 15 октября 2026 года на заседании диссертационного совета Д 23.2.019.01, созданного на базе ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина» по адресу: 199034, г. Санкт-Петербург, Университетская набережная, 17.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина» и на сайте института:

<https://www.artsacademy.ru/MON/%D0%93%D1%83%D0%B4%D1%8B%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%20%D0%94%D0%B8%D1%81%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F%20%D0%94.pdf>

Автореферат разослан « ____ » _____ 2026 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры зарубежного искусства

Елена Вячеславовна Калимова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертация представляет собой комплексное научное исследование эволюции портретной живописи 1800-1830-х гг. в России. Проблематика изучения охватывает широкий круг вопросов, в основном связанных с художественными категориями: рассмотрение мировоззренческой основы эпохи, вариантов образного решения портрета, анализа художественной формы, а также важнейших двигателей эволюции в искусстве – традиций и новаторства.

Актуальность темы диссертации обусловлена недостаточностью исследований портрета 1800-1830-х гг. в России как непрерывного, эволюционного процесса. Несмотря на наличие монографий о крупнейших портретистах этого времени, многочисленные статьи, разрабатывающие частные вопросы портретного жанра, и объемные монографии «общего характера», в том числе посвященные только портрету, портретный жанр этого времени остается все еще недостаточно изученным явлением.

В результате большой исследовательско-атрибуционной работы последних десятилетий история искусств обогатилась новыми произведениями крупнейших мастеров, работами художников «второй руки», а также именами неизвестных ранее живописцев. Их осмысление и включение в исследования «общего характера» до сих пор идет медленными темпами. Между тем понятно, что рассказ о любом из периодов истории на примере одних выдающихся, хрестоматийных работ невозможен и искажает взгляд на художественную жизнь того или иного времени. История искусства – это сложное, извилистое движение, где взаимодействуют десятки и сотни работ, так или иначе связанных между собой. Вот почему важно привлечь более широкий круг работ для осмысления эпохи и основных линий развития портретного жанра. Эта задача представляется чрезвычайно актуальной. Благодаря этому складывается несколько иная картина движения портретных идей и их формального воплощения, можно наиболее ярко выявить специфику портретного жанра и предложить новые интерпретации известных произведений – еще одна важная на сегодняшний день задача.

Степень изученности материала

На каждом этапе развития искусствоведческой науки тема эволюции портретной живописи 1800-1830-х гг. поднималась и раскрывалась учеными в зависимости от конкретных целей и задач. Тем не менее специально эта тема не подвергалась научному рассмотрению.

Общие проблемы портрета рассматривались в исследованиях М.В. Алпатова (1937), Л.С. Зингера (1969, 1986), М.И. Андрониковой (1975),

Д.В. Сарабьянова (2003), Н.В. Алферовой (2006), сборниках «Искусство портрета» (1928) и «Очерки по истории русского портрета первой половины XIX века» (1966). За исключением последнего издания, интересующий нас хронологический период был лишь незначительно затронут в упомянутых трудах, что свидетельствует об отсутствии общего взгляда на данную тему и о необходимости ее глубокого и всестороннего изучения. В связи с этим исследование портрета 1800-1830-х гг. должно опираться на взгляды и высказывания самих художников о портретном жанре; важными для написания настоящей диссертации стали философские и эстетические трактаты соответствующего периода (труды И. Канта, Ф.В.Й. Шеллинга, Г.В.Ф. Гегеля, К.-В.-Ф. Зольгера), а также мысли, высказанные в художественных произведениях Ф. Шиллера, Л. Тика, Ч.Р. Метьюрина, Э.Т.А. Гофмана, И.В. Гете, В.А. Жуковского, Н.В. Гоголя и др.

Основополагающими для настоящей диссертации являются монографические работы об отдельных мастерах, где проблема эволюции портретной живописи накладывается на вопросы эволюции творчества того или иного мастера.

Наиболее полно исследовано творчество В.Л. Боровиковского, К.П. Брюллова, А.Г. Варнека, А.Г. Венецианова, О.А. Кипренского, В.А. Тропинина и С.С. Щукина.

Чрезвычайно обширна литература об О.А. Кипренском. Связано это во многом с переосмыслением его «позднего» творчества, долгое время в советском искусствознании считавшегося кризисным. Процесс этот начался во второй половине 1980-х гг. До этого времени самыми важными и серьезными монографиями об этом художнике были работы Э.Н. Ацаркиной (1948) и В.С. Турчина (1975). Последняя книга является важнейшим этапом в исследованиях творчества О.А. Кипренского. Она построена не по хронологическому принципу и разделена на три части; первая является биографической, вторая повествует о портретном творчестве художника, а третья – об исторической живописи. В главе «Кипренский-портретист» В.С. Турчин отдельно и подробно рассматривает такие вопросы как метод художника, «герои», «образы» и типы портретов, их живописная система. Большое значение имели также статьи по отдельным аспектам творчества Кипренского; из важнейших назовем статьи М.М. Раковой (1966), Я.В. Брука (1974) и Т.В. Алексеевой (1976). Сильным толчком к дальнейшему изучению творчества Кипренского стала выставка его произведений, прошедшая в 1982-1983 гг. в Ленинграде, Москве и Киеве. По материалам этой выставки в 1988 г. был издан каталог живописи, стоящий у истоков технико-технологического изучения памятников. В том же году появилась

обобщающая монография крупнейшего исследователя творчества Кипренского В.М. Зименко, написанная как научная монография классического типа, в которой творчество художника представлено на широком культурном фоне. Необходимо также отметить сборник 1993 года, посвященный новым материалам и исследованиям жизни и творчества Кипренского, и особенно статью в нем Е.Н. Петровой «О некоторых проблемах позднего творчества Кипренского» (1993). В ней автор предпринимает попытку реабилитировать творчество художника после 1816 года, вполне успешную, судя по тому, что в последующих серьезных исследованиях о творчестве О.А.Кипренского этот период воспринимается без обязательного ранее негативного оттенка. Большое значение имел выход в 1994 г. издания, куда вошли переписка, документы и свидетельства современников, связанные с жизнью и творчеством О.А. Кипренского. Это издание, снабженное подробными комментариями, в какой-то степени компенсирует отсутствие полного каталога произведений художника. Все, кто исследовал его творчество, так или иначе останавливались на вопросах, связанных с авторством и определением имен наследия художника. Это направление изучения наследия О.А. Кипренского до сих пор актуально, в том числе для настоящей диссертации; назовем здесь труды, написанные в жанре атрибуций: О.А. Алленовой (1993), М.М. Железновой (1993), С.В. Римской-Корсаковой (1993), Л.В. Гельенек (1998), И.Г. Котельниковой (2008), С.В. Усачевой (2017).

Главной книгой о Брюллове продолжает оставаться монография Э.Н. Ацаркиной (1963), во многом благодаря каталогу произведений художника, а также тому факту, что автор писала книгу, подводящую некоторый итог серьезных исследований портретного творчества К.П. Брюллова, в том числе предпринятых в монографиях О.Н. Лясковской (1940) и М.М. Раковой (1956). В последних были высказаны основные, опорные выводы о портретном творчестве художника, не потерявшие значения и сегодня. Определенной вехой стал выход сборника «К.П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников» (1961), составленный Н.Г. Машковцевым и дающий возможность ознакомиться с материалами, многие из которых прежде были достаточно труднодоступными. Кроме того, важными нам представляются тексты статей в альбомах и каталогах выставок: Г.К. Леонтьевой (1991), Г.Н.Голдовского (1999), О.А. Алленовой (2000), Л.А. Маркиной (2018), а также исследования, посвященные отдельным произведениям К.П. Брюллова: Л.А. Маркиной (2001), И.Г. Басовой (2017), В.Ю. Бровкина и Ю.Ю. Гудыменко (2021).

Основными работами, в которых наиболее полно раскрыты жизнь и творчество В.А. Тропинина, следует назвать Н.Н. Коваленскую (1931) и А.М. Амшинскую (1970). Попытка по-новому взглянуть на творчество этого художника, связать его с романтизмом была предпринята в некоторых статьях издания «Василий Андреевич Тропинин: Исследования, материалы» (1982).

Исследования о В.Л. Боровиковском до середины 1970-х гг., безусловно, важны, но после публикации в 1975 г. монографии Т.В. Алексеевой с полным списком работ художника они стали всего лишь подготовительным этапом на пути осмысления творчества художника. Выход этой книги надолго сделал невозможным сказать что-то принципиально новое и по-иному взглянуть на произведения мастера. Этапной в изучении творчества В.Л. Боровиковского стала монографическая выставка художника в Государственной Третьяковской галерее (2008).

Монографии об А.Г. Варнеке В.С. Турчина (1985) и о С.С. Щукине Л.Н. Целищевой (1979) являлись первыми значительными монографическими исследованиями, давшими толчок дальнейшим исследованиям творчества этих художников; обе книги содержали каталог произведений художников. В дальнейшем их творчество достаточно активно изучалось в трудах С.В. Моисеевой (1997), М.П. Виктуриной и А.А. Погодиной (1998), Ю.Ю. Гудыменко (2004, 2016).

К крупным мастерам следует отнести и А.Г. Венецианова. Для изучения творчества этого мастера определяющими являются исследования Т.В. Алексеевой (2-е издание, 1982), М.М. Алленова (1983), А.Г. Сечина (2021), издание «Алексей Гаврилович Венецианов. Статьи. Письма. Современники о художнике» (1980), материалы двух монографических выставок 1983 и 2021 гг.

Начиная с 1960-х гг. и особенно в последние два десятилетия активизировались исследования, посвященные отдельным художникам, относящимся к категории, получившей условное обозначение «мастера второй руки». Из наиболее значительных работ «общего характера» – монография о художниках школы А.Г. Венецианова Т.В. Алексеевой, диссертации Ю.И. Волгиной и Е.Д. Евсеевой, а также посвященные отдельным портретистам и их произведениям исследования: Е.В. Бакалдиной, А.И. Галкиной, Ю.Ю. Гудыменко, Е.Д. Евсеевой, Г.Д. Кропивницкой, Т.А. Мазаевой, Л.А. Маркиной, А.А. Погодиной, В.А. Ракиной, Н.М. Шабаньянца.

Активно исследуется тема «россики», в которой до сих пор опорным трудами остается исследование А.П. Мюллер (1927). Монографии,

биографические очерки и статьи атрибуционного характера об иностранных художниках, работавших в России, принадлежат: Г.Б. Андреевой, А.А. Бабину, О.А. Байрд, И.Г. Басовой, В.М. Глинке, Ю.Ю. Гудыменко, Е.Ю. Ивановой, Е.Б. Клементьевой, Г.Д. Кропивницкой, И.Е. Ломизе, К.В. Мытаревой, Ю.М. Радченко, Л.Ю. Рудневой, Н.М. Шабалиной, Е.Б. Шарновой.

Важной формой изучения творчества «малых портретистов» и представителей «россики» стали каталоги собраний и временных выставок (среди наиболее важных назовем издания Государственного Эрмитажа, Государственного Исторического музея, Государственного Русского музея и Государственной Третьяковской галереи), а также отдельные статьи, написанные в жанре «музейных публикаций».

Отдельно стоит отметить те работы, которые разрабатывают чрезвычайно важную для настоящего исследования тему традиций и новаторства, рассматривают проблему эволюции портрета в первую треть XIX века. Помимо упоминавшихся выше трудов Д.В. Сарабьянова, В.С. Турчина и Г.Ю. Стернина, следует назвать еще несколько авторов. Прежде всего отметим статью И.В. Линник «Кипренский и культура Запада» (1993), в которой проблема традиций и новаторства принимает совершенно иной, более конкретный вид. Линник называет конкретные произведения европейских мастеров XVII века, которые попадали в поле зрения О.А. Кипренского, что отразилось в его альбомных зарисовках. Ей же принадлежит нахождение прямой цитаты из «Портрета неизвестного в польском костюме» Рембрандта в портрете А.К. Швальбе – несомненный вклад в осмысление этого шедевра русской портретной живописи. Значительными в указанном контексте представляются названные выше статьи Т.В. Алексеевой, Е.Н. Петровой, а также исследования Е.И. Марченко; вопросам традиций и новаторства посвящена монография автора данной диссертации (2023).

В целом разработанность обозначенной в диссертации проблемы, несмотря на наличие достаточно большой литературы, нельзя назвать исчерпывающей; необходим более внимательный взгляд на эволюцию портретного жанра 1800-1830-х гг., который предлагается в настоящем исследовании.

Объект исследования – портретная живопись русских мастеров и представителей «россики» 1800-1830-х годов.

Предмет исследования – процесс эволюции содержания и художественной формы портретного жанра 1800-1830-х годов.

Цель диссертационного исследования – провести комплексное исследование портретной живописи 1800-1830-х гг. в России, выявить логику ее развития и рассмотреть взаимовлияния написанных в это время произведений; проанализировать основные направления и течения портретной живописи указанного периода.

Исходя из цели исследования, были выдвинуты следующие **задачи**:

1. Рассмотреть и систематизировать максимально возможное количество произведений портретного жанра 1800-1830-х гг.; ввести в оборот недавно атрибутированные произведения.
2. На основе сохранившихся работ проследить эволюцию портретной живописи по десятилетиям; выявить особенности и закономерности развития каждого десятилетия, из входящих в изучаемый хронологический период.
3. По возможности установить связи между произведениями различных мастеров, выявить закономерность в их написании.
4. Проанализировать образную и типологическую структуру портрета 1800-1830-х гг.
5. Выявить индивидуальные особенности работавших в 1800-1830-х гг. мастеров.
6. Представить творчество русских и иностранных мастеров как целостное явление; проследить влияния произведений «россики» на портреты отечественных художников.

Хронологические рамки исследования охватывают почти четыре десятилетия XIX века, между началом 1800-х и серединой 1830-х гг., представляющих собой определенный этап в развитии портретного жанра. Выход за эти рамки связан с непрерывностью эволюционного процесса и необходимостью вкратце обрисовать художественную ситуацию накануне избранного периода и после середины 1830-х гг. Нижняя временная граница связана с началом нового столетия и царствования Александра I, а символическим завершением этой эпохи для нас является 1836 год: смерть О.А. Кипренского и возвращение в Россию К.П. Брюллова, сильно изменившие расстановку сил в русском искусстве второй половины 1830-х гг.; так что мы можем говорить, об окончании «эпохи Кипренского» и начале «эпохи Брюллова».

Материалом исследования послужили в основном произведения из собраний художественных музеев России, в том числе редко публикуемая часть коллекции фонда живописи XIX-XX вв. Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа, которая находится на хранении

автора диссертации; произведений портретного искусства 1800-1830-х гг. из указанного собрания насчитывается около пятисот.

Гипотеза исследования состоит в том, что возможно изучение портретной живописи в России не только с точки зрения общественных идей и таких искусствоведческих категорий как «сентиментализм», «классицизм», «романтизм», «реализм», но и как эстетического явления, с точки зрения эволюции портретных и живописных идей.

Методология исследования обусловлена поставленными целями и задачами диссертации.

В методологическом плане для настоящего исследования чрезвычайно важными представляются труды Г.Ю. Стернина, В.С. Турчина и Д.В. Сарабьянова.

В серии исследований, посвященных «художественной жизни России» (1970, 1976, 1988, 1991, 1997, 2005) Г.Ю. Стернин последовательно, шаг за шагом, рассматривает каждое взятое десятилетие, выделяя наиболее интересные с его точки зрения проблемы и тенденции. И хотя в его работах отсутствует анализ произведений, и даже более того, поиску общности культурно-исторических явлений Г.Ю. Стернин предпочитает разнонаправленные проблемы, после чтения его трудов формируется объемное восприятие исследуемой им эпохи. Не случаен и жанр исследований Г.Ю. Стернина – очерки, позволяющие сконцентрироваться на разных художественных явлениях без обязательной связи их между собой. Очерки у Г.Ю. Стернина – это застывшие кадры кинохроники, выхватывающие из выбранного временного отрезка самое значительное или интересное явление. В настоящей диссертации также применяется принцип изучения материала «по десятилетиям» и используется очерковый принцип повествования, но с обязательными главами, подводящими итоги и представляющими обобщающий взгляд на события каждого десятилетия.

Еще одним выдающимся памятником искусствоведческой мысли является книга В.С. Турчина «Эпоха романтизма в России: К истории русского искусства первой трети XIX столетия» (1981). Она появилась в тот период развития советского искусствознания, когда активно изучался «русский романтизм», особенно тот временной промежуток, где его было меньше всего – в 1800-1820-е гг. Последовательно изучая художественные образы этих десятилетий, различные жанры и точно анализируя конкретные произведения, В.С. Турчин стремится найти в этом разнородном материале нечто общее, позволяющее говорить о некоем единстве упоминаемых в книге произведений. Во многих из них выявляется «романтическое начало», служащее теми кирпичиками, из которых затем

выстраивается большое здание под названием «романтизм в России». Несмотря на то что по многим частным вопросам автор настоящей диссертации полемизирует с книгой В.С. Турчина, последняя до сих пор остается заметным исследованием искусства в России 1800-1820-х гг. Особенно стоит отметить необычное для искусствоведения того времени изобилие привлекаемых для анализа произведений. В результате картина развития русского изобразительного искусства 1800-1820-х гг. предстает перед нами объемной и логичной.

Нельзя не упомянуть исследование Д.В. Сарабьянова «Русская живопись среди европейских школ» (1980), в методологическом плане до сих пор не устаревшее. Главная идея книги заключалась в рассмотрении вопросов традиций и новаторства на примере русского и европейского искусства XIX века. Книга Д.В. Сарабьянова стала итогом тех исследований, которые уже существовали в советском искусствознании на тот момент. Мы имеем в виду, например, статьи Я.В. Брука (1974), Н.А. Дмитриевой (1978) и диссертацию Е.В. Нестеровой (1981). Книга Д.В. Сарабьянова стала толчком к новому, более внимательному изучению пересечений и взаимовлияний отечественного искусства и европейской традиции. При этом сравнительный метод не только ставил вопрос о параллельности и вовлеченности русского искусства в европейский художественный процесс, но и вызывал размышления о национальном своеобразии отечественных мастеров.

Основными методами в настоящей диссертации стали *формально-стилистический и сравнительный методы*, которые дали возможность всесторонне рассмотреть памятники и на основании их анализа составить целостное представление об эволюции портретного жанра первой трети XIX века. Главными объектами, на основе которых делаются определенные выводы, являются конкретные произведения. Автор диссертации почти не затрагивает биографий мастеров, сосредотачивая свое внимание на конкретных работах. Они в большей степени, чем, например, художественная критика, воспоминания современников или мнения историков искусства, являются для данной работы *источниками*. Другими важными методами исследования стали *хронологическо-проблемный и синхронический методы*, теснейшим образом связанные с темой исследования. В диссертации активно используется *экспертно-атрибуционный метод*, позволяющий определить авторство произведений, считавшихся ранее «неизвестными художниками». Важным, но не определяющим является *сравнительно-исторический анализ*; рассматривается отражение процесса эволюции портретной живописи в литературе первой трети XIX века.

Автор стремится не оперировать устоявшимися стилевыми категориями. Связано это с размытостью таких понятий для большей части портретной продукции этого времени. Термины «сентиментализм», «классицизм» или «романтизм» встречаются в диссертации сравнительно редко, хотя одному из указанных течений исследуемого времени (сентиментализму) посвящен специальный параграф диссертации. На первый план выступает анализ содержания и формы произведений, подчеркивается их индивидуальность; отнесение их к тому или иному направлению привело бы к упрощению картины художественной жизни в России. Настороженное отношение к стилевым категориям – примета времени, когда изучение большого количества источников демонстрирует невозможность однозначного установления стилевой принадлежности каждого произведения. Подчеркнем, что диссертация не опровергает устоявшиеся искусствоведческие схемы, лишь предлагая возможность иного взгляда на портретную живопись.

Научная новизна исследования:

1. Представленная работа – первое в российской историографии специальное исследование портретного жанра в России 1800-1830-х гг.
2. Портрет 1800-1830-х гг. изучается не по монографическому принципу – главным представителям портретного жанра, – а по десятилетиям, с выявлением логики развития портрета, основанной на его формальных особенностях.
3. Предложены новые интерпретации содержания и формы известных произведений 1800-1830-х гг.
4. Прослеживая эволюцию портретных и живописных идей, автор приводит конкретные примеры работ, в большей или меньшей степени повлиявших на рассматриваемые произведения. Некоторые вопросы традиций и новаторства впервые являются главным вопросом в изучении портретного искусства 1800-1830-х гг.
5. В круг анализируемых произведений включен большой материал, ранее не рассматривавшийся в отечественном искусствознании; впервые подробно исследуются многие неизвестные и малоизвестные работы. Благодаря проведенным исследованиям по определению авторства, в научный оборот введены неизвестные ранее произведения А.Г. Варнека, К.П. Брюллова, Дж. Гудрича, Ж.-Ж.-Л. Нигрис, О.А. Кипренского, Н. де Куртейля, М. Гомион-Прево; описана и осмыслена их стилистика.
6. Впервые портретное искусство иностранных художников работавших в России («россика») рассматривается в такой тесной связи с

отечественными образцами этого жанра; связь эта не только декларируется, но и доказывается.

7. Впервые на примере работ О.А. Кипренского и К.П. Брюллова рассмотрены характерные особенности «символического портрета»; даны варианты интерпретаций некоторых из них.
8. Рассмотрены и проанализированы академические выставки: состав участников и перечень их произведений; на основе проведенной реконструкции ставится вопрос о соответствии действительности современных представлений о расстановке художественных сил в портретном жанре.

Теоретическая значимость работы. Диссертация вводит в искусствоведческий, музейный и исторический контекст большое количество неизвестных ранее произведений, касающихся теории, практики и методологии исследования портретной живописи 1800-1830-х гг. Многие из рассмотренных образцов портретного жанра впервые подверглись осмыслению и интерпретации; большой корпус проанализированных в диссертации работ был систематизирован. Использованные методы – стилистический, сравнительный, сравнительно-исторический, хронологическо-проблемный, синхронический и экспертно-атрибуционный – позволяют расширить возможности теоретического осмысления отечественного портрета. Результаты исследования могут стать основой для дальнейшего понимания особенностей эволюции портретного жанра в России, открывают новые перспективы изучения портрета XIX века.

Практическая значимость работы. Материалы исследования могут быть использованы в научно-исследовательской работе, учебно-педагогической практике, при подготовке курса лекций, при подготовке специалистов по атрибуции произведений портретного жанра 1800-1830-х гг. Выводы и положения, сформулированные в диссертации, применены автором в научной деятельности, выставочных проектах и участии в конференциях. Автором установлено авторство девятнадцати произведений портретной живописи, ранее считавшихся работами неизвестных художников и хронологически относящихся к данному исследованию; определены имена в четырнадцати работах эрмитажного собрания того же периода, уточнены десятки датировок; подготовлен и издан каталог коллекции Государственного Эрмитажа «Русская живопись XIX века» (2017). Результаты исследования могут представлять интерес для широкого круга специалистов, в том числе музейных сотрудников, а также могут быть использованы для организации экспозиционно-выставочных проектов.

Положения, выносимые на защиту:

1. До сих пор исследование эволюции портретной живописи 1800-1830-х гг. не предпринималось в отечественном искусствоведении. До недавнего времени понятие «начало XIX века» понималось достаточно условно; иногда под ним подразумевалось два первых десятилетия. Подробное рассмотрение движения эволюции портрета – необходимый этап в подробном изучении каждого десятилетия.
2. Полноценное искусствоведческое исследование портретного жанра в России должно осуществляться при максимальном расширении круга памятников, куда входит большой корпус произведений, а не только хрестоматийные работы.
3. Движения и изменения в портретной живописи 1800-1830-х гг. обусловлены не только политическими, общественными и общекультурными воззрениями, но и узкохудожественными задачами, что проявляется в заимствованиях элементов художественной формы в искусстве прошлого и современности.
4. Традиции и новаторство – одна из значимых причин эволюционного процесса в любом жанре живописи, в том числе и портрете. Все произведения в большей или меньшей степени связаны между собой: новаторство не возникает на пустом месте, а имеет определенные основания в искусстве прошлого и настоящего.
5. До наших дней дошло сравнительно небольшое число произведений портретного жанра; еще меньше картин, авторство которых известно. Несмотря на это необходимо пытаться найти логику развития тех или иных портретных идей и художественных форм. Источником для построения определенной схемы являются прежде всего сами произведения; документальные и литературные источники могут служить лишь для подтверждения и уточнения выдвинутых гипотез.
6. Главнейшей фигурой портретной живописи 1800-1830-х гг. является О.А. Кипренский, выразивший и обобщивший в своем творчестве основные портретные идеи своего времени и предложивший новые. Новизна образа, желание испробовать ранее не известные композиционные приемы и сюжетные мотивы – все это привело к тому, что большинство произведений Кипренского представляются сегодня необычайно новаторскими на фоне повседневной художественной продукции его времени. Действительно, образы Кипренского отражают его личные взгляды и, одновременно, мировоззрение того времени. Поэтому выбранное нами время с полным правом можно считать «эпохой Кипренского». При этом важно

не просто констатировать новаторство этого художника, а по возможности выявить те произведения, которые повлияли на сложение Кипренского как художника.

7. Исследование русской портретной живописи невозможно без изучения творчества иностранных художников, работавших в России, («россики»). Влияние иностранцев на отечественных мастеров было достаточно велико, особенно в первые десятилетия XIX века.

Апробация работы. Основные положения и выводы диссертации нашли отражение в 60 публикациях: каталоге эрмитажного собрания «Русская живопись XIX века» (2017), монографиях «Придворный живописец Тимолеон Нефф» (2016) и «Традиции и новаторство в портретной живописи России 1800-1820-х гг.» (2023), 57 публикациях автора в виде каталогов и статей, в том числе 16-ти статьях в изданиях из «Перечня ведущих рецензируемых научных журналов и изданий». Полученные в ходе работы над диссертацией результаты и обозначенные аспекты изучения русского искусства нашли воплощение в концепциях следующих временных выставок, где автор диссертации выступал в качестве куратора: «Портретная живопись России XIX века» (самостоятельный раздел на выставке «Россия. Взгляд через столетия»; 2006, Смоленск), «Идеал и действительность. Русский портрет первой половины XIX века из собрания Государственного Эрмитажа (2006, Калининград), «Русское искусство в Эрмитаже. Знаменитые и забытые мастера XIX – первой четверти XX века» (2007-2008, Казань), «Портретная живопись в России XVIII – начала XX века» (2018, Выборг), «Русский портрет XIX – начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа» (2022, Екатеринбург), «Россика». Иностранные портретисты XIX века из собрания Государственного Эрмитажа (2022, Выборг), «Карл Брюллов и его эпоха в произведениях живописи из собрания Государственного Эрмитажа» (2024-2025, Оренбург). Отдельные положения диссертации были изложены в докладах на научных конференциях ГТГ, ГИМ, ГЭ, «Царском Селе». Общий объем публикаций по теме диссертации составляет 216,65 п.л.

Структура диссертации. Диссертация состоит из двух томов. *Первый том* (380 с.) включает основной текст: введение, пять глав (четыре из которых поделены на параграфы), заключение, перечень условных обозначений и сокращений и библиографию (301 наименование). *Второй том* (294 с.) Второй том включает альбом иллюстраций и список к нему (561 номеров), а также приложение: «Список художников и их произведений, упоминаемых в тексте диссертации».

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во «Введении» объясняется актуальность диссертации, обосновываются объект и предмет исследования, раскрываются цель и задачи, теоретическая и практическая значимость, степень разработанности темы, сформулирована гипотеза. Также объясняется научная новизна и практическая значимость исследования, обозначены хронологические рамки исследования, формулируются положения, выносимые на защиту, приводятся сведения об апробации основных положений диссертации.

ГЛАВА 1. Общие вопросы портретной живописи 1800-1830-х годов.

В главе выделяются две основные задачи, стоящие перед портретным жанром в изучаемое время: мемориальная и общественная. Определяющей для всех портретов остается по возможности правдивая передача внешности человека «в хороший момент» (пожелание, идущее еще со времен Роже де Пиля и остающееся главным для всего XIX столетия). Вторая задача заключается в демонстрации социального положения модели, при этом именно в изучаемый период количество портретов, изображающих персонажей в обыденной обстановке, без наград и регалий, значительно увеличилось. В качестве нового подхода к портретному жанру, затронувшего и традиционный, и новаторский портрет, в начале XIX века выступает стремление к простоте и естественности, что ценится не менее высоко, чем мастерское исполнение. В дальнейшем – к середине 1830-х гг. – простота в портрете будет потеснена стремлением к артистизму, который вновь станет актуальным, но уже в другом смысле: виртуозность исполнения станет модным и желательным элементом искусства. Значительное место в главе уделено основным эстетическим воззрениям конца XVIII – начала XIX вв., связанным с именами Ф.В.Й. Шеллинга и И. Канта. Величайшим переворотом в мировоззрении эпохи считается возведение в абсолют человеческого разума – идеи, наиболее отчетливо заявленной в трудах последнего. С возвеличиванием человека связано осмысление понятия «гений», которое трактовалось как «нечто божественное в человеке», «творческое начало, чреватое идеями», без чего невозможен выдающийся художественный результат. Художник-гений «изобретает» то, чего ранее не было, и «с неожиданной ясностью изображает [] новые стороны и отношения», «творя новый мир». Из этого следует, что одной из основных целей и характерных черт истинного искусства является «оригинальность». В главе рассматривается также понятие «характерности», провозглашенное Ф.В.Й. Шеллингом в его знаменитом выступлении «Об отношении изобразительных искусств к природе». Другая характерная особенность

теории искусства заключалась в обязательном присутствии «эмоционального состояния». Развивающий идеи Ф.В.Й. Шеллинга в этом направлении Г.В.Ф. Гегель приводил в качестве примера слова Ф. Шиллера: «Жизнь серьезна, искусство радостно». Шиллеровский девиз в отношении к портрету повторяется и в словах К.П. Брюллова, известных нам в пересказе Н.А. Рамазанова: «Удержать лучшее лица и облагородить его – вот настоящее дело портретиста». Собственно портрету в эстетических трактатах первой трети XIX века уделено немного места. Важнейшим и наиболее полным является суждение Ф.В.Й. Шеллинга. Он, ставя портрет довольно высоко в иерархии жанров (сразу после исторической картины), полагал, что истинный портрет – тот, который, «подражая природе, одновременно становится истолкователем его смысла, обнажает и делает видимой внутреннюю суть образа». В какой-то степени Ф.В.Й. Шеллинг высказывал идею, которая во второй половине XIX века трансформировалась в понятие «портрет-тип»: «Истинное искусство портрета заключалось бы в том, чтобы сосредоточить в одном моменте идею человека, рассеянную по отдельным движениям и мгновениям жизни». Требование к портрету стать «всеобщим», приблизившись к исторической картине, следует понимать как призыв отразить в конкретной модели, пусть даже совсем не знаменитой, время, в которое картина была написана. Другой важнейшей особенностью портрета первой половины XIX века является присутствие в одном произведении многих смыслов. И хотя истинных «символических портретов» в это время было написано немного (мемориальная функция портрета продолжала преобладать), отмечается стремление некоторых мастеров к более сложному, многозначному истолкованию идеи картины. В конце главы делается вывод о том, что наиболее выдающимся образцам портретного жанра 1800-1830-х гг. созвучны основные эстетические воззрения этого времени: «характерность», «оригинальность», «эмоциональность», «всеобщность» и усложненность образного строя. Рассмотренные в главе общие вопросы портретной живописи 1800-1830-х гг. и предварительные выводы раскрываются в последующих главах диссертации.

ГЛАВА 2. Портрет в 1800-е годы. В десяти параграфах главы рассматриваются отдельные проблемы первого десятилетия XIX в.; в последнем одиннадцатом параграфе подводятся основные итоги.

В параграфе **2.1. «Портрет А.К. Швальбе работы Кипренского и вопросы традиций и новаторства»** анализируется одно из центральных произведений 1800-х гг., его содержательное и стилистическое своеобразие, а также – вопрос о традициях. Отмечается не только наличие в портрете влияний творчества П.П. Рубенса и Рембрандта, но и *современный*

художественный контекст – «меховые портреты» и «характеристические штудии» С. Тончи и других современных О.А. Кипренскому мастеров. Рассматриваются использованные в картине мотивы – меховая шуба, посох, изображение фигуры строго анфас, теснота пространства, скошенный взгляд, – и делается вывод, что для русской живописи они были *не новы*. Обращаясь к старым мастерам, О.А. Кипренский не отвергал современные мотивы и тенденции, воспринимая Рембрандта и П.П. Рубенса глазами мастера XIX века и выделяя из их наследия именно те произведения, которые были созвучны картинам 1800-х гг. Таким образом, более углубленное изучение современного художественного контекста позволяет воспринимать портрет А.К. Швальбе не только как *оригинальный* и *новаторский*, но и как весьма *характерный* и *типичный* для своего времени.

В параграфе 2.2. «**Новые портретные идеи**» кратко рассматриваются основные содержательные черты портретного жанра конца XVIII в. и изменения, произошедшие к началу нового столетия. Подчеркивается тесная связь нового мировоззрения, сформировавшегося в результате Великой французской революции, с портретными идеями 1800-х гг. Образ человека отныне строится на демократизме моделей, на естественности и простоте их движений. Среди сложных композиционных построений особенно выделялся мотив «человека, присевшего боком на стул и перекинувшего руку через его спинку». Рассматриваются образцы портретной живописи 1790-1800-х гг., использующие указанный мотив. Характерными в этом отношении являются портреты П.А. Строганова работы М.Л.Э. Виже-Лебрен (1795, местонахождение неизвестно) и А.С. Строганова кисти Ж.-Л. Монье (1804, ГЭ) – типичные выразители новой демократической эпохи, участвовавшие в эволюции русской портретной живописи 1800-1810-х гг. Приводятся примеры использования других популярных мотивов того времени – опущенных за раму рук и устремленного вдаль взгляда. В русской портретной живописи все три мотива были использованы О.А. Кипренским в одних из лучших парных портретах 1800-х гг. – Ф.В. и Е.П. Ростопчиных. Особенно новаторским в этом контексте представляется женский портрет, выражающий принципиально новое содержание, более напряженное и трагическое, обусловленное соединением двух взаимоисключающих свойств: активности духа (взгляд) и неподвижности плоти (безвольно опущенные вниз руки).

В параграфе 2.3. «**К проблеме парных портретов в “эпоху романтизма”**» рассматривается и опровергается миф, сформировавшийся за время изучения портретной живописи «эпохи Кипренского», согласно которому тип парных портретов в «эпоху романтизма» претерпел ряд

изменений, направленных на обособление персонажей друг от друга, что выразилось прежде всего в композиции. Предпринятый в параграфе анализ парных портретов XVIII в. и первой трети XIX в. позволяет утверждать об отсутствии резкого различия между ними. На этом основании делается вывод, что парные портреты Кипренского в сравнении с работами других мастеров не являются новаторскими в контексте сформулированной В.С. Турчиным концепции о «деформации парного портрета» у О.А. Кипренского и «пристальным вниманием к одинокому герою» в портретах первой трети XIX в.

Параграф 2.4. «Ночные» и «сумеречные» портреты 1800-х годов» посвящен модному содержательному и формальному мотиву портретной живописи 1800-х гг. Популярность «ночных портретов» была связана с социальными, религиозными и эстетическими идеями «пробуждения» и «ожидания» конца XVIII – начала XIX столетия в Германии и России. В их основе лежала мысль о том, что «человечество незаметно приближается к заключительной фазе своей истории», а поэты «предчувствуют приближение вечного утра и открывают эту тайну современникам, еще находящимся в ночи» (И.Ю. Винницкий). Главным «живописцем ночей» в русском изобразительном искусстве 1800-х гг. был французский художник Ж.-Л. Монье. В параграфе рассматриваются основные произведения французского художника, в которых в качестве фона использовался мотив ночного неба, а также ряд произведений других мастеров – Й.М. Грасси, П.Э. Стролли, Д.Б. Дамона Ортолани. Произведения этих представителей россики, несомненно, привнесли свежее дыхание в художественную жизнь России 1800-х гг., предложив новое содержание образа, который лишь отчасти повторял сентименталистские портреты И.-Б. Лампи, М.Л.Э. Виже-Лебрен или В.Л. Боровиковского; в них было более таинственности и сумрака, более сильным был контраст света и тени. Эпоха «ночных портретов» закончилась к середине 1810-х гг. Высказывается предположение, что уход из живописи ночных фонов связан с общим мироощущением этого времени и победой над Наполеоном. На фоне художественной жизни 1800-х гг. анализируется портрет Е.В. Давыдова работы О.А. Кипренского, в котором также использован мотив ночи. Наряду с упоминанием многих исследователей о влиянии на него творчества А. Ван Дейка (в частности, портрета Т. Уортона), приводятся схожие по своему образному и композиционному строю произведения Ж.-Л. Монье (портрет Л.А. Нарышкина; 1805, ГМЗ «Павловск»), Ф.Г. Вейтша (портрет П.Г. Гагарина; кон. 1800-х, ГЭ), Й. Грасси (портрет Г.И. Чернышева, известный по гравюре И. Пихлера). Наличие этих работ – лучшее

подтверждение того, что исключительность для русской живописи 1800-1810-х гг., которую мы привыкли видеть в полотне О.А. Кипренского сейчас, несколько преувеличена. Источником для него могли послужить не только указанные произведения французского и немецких художников, но и другие неизвестные в настоящее время работы.

В параграфе **2.5. «Портрет А.А. Челищева О.А. Кипренского и детский портрет 1790-1800-х годов»** предпринимается попытка определить место и значение этого знаменитого произведения для истории русского искусства с привлечением как можно более обширного корпуса детского портрета. Анализируются портреты работы Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровиковского, С. Тончи, Ж.-Ж.-Л. Нигрис, К. Барду, Ж.-Л. Монье, несколько произведений неизвестных художников из собрания Государственного Эрмитажа. Среди наиболее выразительных детских образов 1800-х гг. особенно выделяются портреты Н.П. Строгановой работы Ж.-Ж.-Л. Нигрис (около 1800, ГЭ), А.Т. Надаржинской (?) кисти С. Тончи (1801, ГЭ), а также «Портрет мальчика в красном жилете» В.Л. Боровиковского (середина 1800-х, частное собрание, Москва). Для них характерна тенденция подчеркивания естественности, простоты и одновременно душевного подъема. В этом смысле портрет А.А. Челищева лишь продолжает начатое ранее, что, конечно, не умаляет значение этого портрета для русского искусства. С другой стороны, делается вывод, что все известные на сегодняшний день образцы детского портрета 1800-х гг. уступают по степени эмоциональности картине О.А. Кипренского; это делает созданный им образ уникальным для своего времени.

Раздел **2.6. «Иностранные портретисты 1800-х годов в России»** включает в себя краткую характеристику мастеров, работавших в России и для России: Ж.-Л. Монье, Д.Б. Дамона Ортолани, С. Тончи, А. Молилари, Ф. Кюнеля, М.Ф. Квадаля, Л. Гуттенбрунна, И.Ф. Тишбейна, Г. Кюгельхена, Ф. Массо и некоторых других. Все они в большей или меньшей степени в 1800-е гг. оказывали влияние на художественный процесс в России. Анализ живописных особенностей их произведений свидетельствует о преобладании в это десятилетие контрастной живописи (например, в творчестве Ж.Л. Монье, Д.Б. Дамона Ортолани, А. Молилари). Значительным для живописи этого времени было также творчество М.Ф. Квадаля (продолжавшего традиции валерной живописи предыдущего столетия) и С. Тончи (чьи работы представляли вариант фактурной живописи).

Задачей параграфа **2.7. «Портрет Павла I работы С.С. Щукина и эволюция творчества художника в 1800-е годы»** является попытка осмысления и уяснения значения творчества этого мастера для портретной

живописи в России 1800-х гг. Для этого проанализированы его портреты, созданные в это время, а также исследованы вопросы традиции и новаторства в связи с его самым значительным произведением – портретом императора Павла I. Предполагается, что в основу образа и композиционного решения легла статуя Фридриха Великого работы немецкого скульптора И.-Г. Шадова (исполненная в 1791-1793 гг. для Потсдама). Это в какой-то степени объясняет некоторые особенности щукинского произведения, например, пустоту фона за спиной императора: вероятно, при объявлении заказа обговаривалась только фигура, и художник не дерзнул предложить свой вариант обстановки. В любом случае вряд ли можно говорить об оригинальности щукинского портрета: использование статуи Фридриха Великого слишком очевидно. Анализ других произведений С.С. Щукина демонстрирует, что они идут вслед за общим развитием портретного жанра этого времени, эволюционируя от эстетики XVIII в. к простоте и естественности в подаче образа; в формальном плане они написаны в различной стилистике. В целом С.С. Щукина менее всего можно причислить к художникам-новаторам, более точным является определение его как «мастера переходной эпохи».

В параграфе 2.8. «**Особенности художественной манеры В.Л. Боровиковского 1800-1810-х годов**» определяется роль этого живописца в художественной жизни не только 1800-х, но и 1810-х гг., анализируется его индивидуальная манера, выделяются наиболее выдающиеся работы, написанные в это время. Делается вывод о важности В.Л. Боровиковского в русском искусстве первой четверти XIX века. И если образные (и отчасти композиционные) решения многих его портретов несут на себе печать сентиментализма 1790-х гг. и могут считаться некоторым анахронизмом, то живописные особенности портретов В.Л. Боровиковского являются чрезвычайно типичными для изучаемого времени, особенно для 1810-х гг.

В параграфе 2.9. «**Основные тенденции портрета в произведениях русских художников**» рассматриваются две основные тенденции портретной живописи первого десятилетия. Первая связана с общим потемнением колорита, о чем свидетельствуют некоторые произведения О.А. Кипренского, Д.Г. Левицкого, С.С. Щукина, В.Л. Боровиковского; другая – с высветлением и упрощением живописной системы. Прежде всего здесь следует упомянуть имена А.Е. Егорова, Н.И. Аргунова и А.Г. Варнека. Упрощение может выражаться в почти полном отсутствии фактурности при написании лица, а может сознательно использоваться густая, вязкая краска для придания картине выразительности. На наш взгляд, это реакция на артистизм мастеров предыдущего столетия.

Параграф **2.10. «Академические выставки 1800-х годов»** посвящен реконструкции расстановки художественных сил в портретном жанре на основе анализа произведений, участвовавших в ежегодных выставках. Фрагментарные списки работ участников стали появляться с 1808 года. Исключением здесь является публикация в «Северном вестнике», разместившем список всех произведений выставки 1804 года. Она отражала существование в искусстве того времени нескольких художественных направлений. Декоративная традиция с неброским колоритом и тщательно разработанными тональными построениями была представлена именем М.Ф. Квадаля; произведения со значительно потемневшим общим тоном и более сильным световым контрастом принадлежали В.Л. Боровиковскому; необычно контрастными по тону и яркими по колориту должны были представляться портреты Ж.-Л. Монье; мейнстримом можно назвать портреты небольшого формата, наилучшим примером которых служат работы А.Г. Варнека; наконец, весьма необычным и экспериментальным выглядел портрет А.К. Швальбе кисти О.А. Кипренского. Несмотря на отсутствие нескольких важных мастеров портретного жанра – С.С. Щукина и С. Тончи, – академическая выставка 1804 года продемонстрировала разнообразие творческих подходов к созданию образов и художественных манер, характерных для середины 1800-х гг., и позволила увидеть общую картину развития портретного жанра в это время. Ясная картина развития портретного жанра наблюдается и на выставках 1808-1809 гг.; наряду с главными мастерами первого десятилетия (С.С. Щукиным, В.Л. Боровиковским, Ж.-Л. Монье, М.Ф. Квадалем) на арену художественной жизни вышло молодое поколение, которое будет определять собой 1810-е гг. (О.А. Кипренский, А.Г. Варнек, И.Е. Яковлев).

В последнем разделе **2.11. «Итоги второй главы»** на основе материала, представленного во второй главе, кратко обрисовывается общая картина развития портретного жанра в 1800-е гг., делаются необходимые выводы и расставляются основные акценты.

ГЛАВА 3. Портрет в 1810-е годы. В пяти параграфах главы рассматриваются отдельные проблемы портретной живописи второго десятилетия XIX в.; в последнем шестом параграфе подводятся основные итоги.

Параграф 3.1. «Портрет С.С. Уварова работы О.А. Кипренского как отражение эстетических и общественных взглядов изображенного» раскрывает содержательную основу одного из самых значительных произведений портретного жанра 1810-х гг. Замысел О.А. Кипренского мы видим в стремлении отразить интеллектуальные пристрастия С.С. Уварова

посредством немногочисленных (но очень ярких) деталей комментирующего значения. Такие фрагменты картины, как каннелированная колонна и восточная ковровая скатерть, символизировали два важнейших культурных начинания С.С. Уварова: «Проект Азиатской академии», связанный с призывом к изучению Востока и открытию в России востоковедческого учреждения, а также обращение к греческой культуре. Таким же многозначным стал мотив увиденного в сторону взгляда, который отвечает мыслям С.С. Уварова 1810-х гг. о противостоянии «непосвященному и непросвещенному большинству». Картина являет собой тип символического портрета, в котором изображенные мотивы и предметы раскрываются перед зрителем не сразу, а по мере погружения в содержательную ткань произведения. Их многозначность свидетельствует о нескольких уровнях его постижения. Это движение от «просто колонны» к «греческой колонне эпохи Гомера», а затем к филэллинизму С.С. Уварова; от «просто драпировки» к «восточной ковровой скатерти» и к борьбе за изучение культуры Востока; от «взгляда в сторону» – к культурной независимости и одиночеству. Таков путь постижения идеи картины. Это произведение является *первым образцом символического портрета* в русском искусстве первой половины XIX века и ярко откликается на призыв Ф.В.Й. Шеллинга к портретному жанру соединить «всеобщую идею человека» с изображением его «отдельных моментов». Другие образцы символического портрета анализируются во втором параграфе четвертой главы.

Раздел 3.2. «Особенности живописного языка А.Г. Варнека» посвящен художнику, который не всегда оказывался включен в число «крупнейших живописцев своего времени». В настоящий момент (прежде всего благодаря исследованиям В.С. Турчина) этот художник может считаться одним из выдающихся мастеров своей эпохи. А.Г. Варнек начиная с конца 1800-х гг., редко пропускал академические выставки и был экспонентом, творчество которого привлекало пристальное внимание художественной критикой. К тому же художник работал много, так что в настоящее время мы имеем достаточно большой корпус его произведений. А.Г. Варнек был последовательным реалистом, полагавшем, что основная задача портретиста – передать внешнее сходство по возможности без прикрас и лести и достичь «жизнеподобия» в создании образа. Его творчество и воззрения на искусство после возвращения из пенсионерской поездки оставались неизменными на протяжении всей его жизни. Он являлся создателем простых, не обремененных условными жестами и чувствами персонажей и, судя по тому, что творчество его очень ровное, без сильных взлетов и падений, без отражений в нем модных тенденций своего времени, его

творческое кредо было им глубоко осознанно и прочувствовано. Особенно сложен вопрос принадлежности Варнека романтическому направлению и в его наследии можно найти несколько подобных произведений; впрочем, они не определяют общую направленность творчества художника заключающуюся в передаче модели максимально трезво и правдиво. В техническом плане А.Г. Варнек был апологетом валерной живописи со «степенными тонами» и необычной, почти не находящей аналогов «штриховой манерой». В диссертации подробно рассматриваются основные периоды творчества художника, анализируется его индивидуальная манера. Начиная с 1812 года А.Г. Варнек активно использует «штриховую манеру», и вариации этой техники будут характерны для всего последующего творчества художника. Его портреты могут быть менее фактурными, с просвечивающим подмалевком и преобладанием теплых оттенков или более плотными и пастозными, уходящими в холодные тона, с активным использованием белил, придающих картинам «гуашевость» и «свинцовый налет». Но при этом в них остается «фактурная подвижность», а резких скачков от одной «манеры» к другой в его творчестве не наблюдается. В этом плане он гораздо ближе к В.Л. Боровиковскому, чем к О.А. Кипренскому и К.П. Брюллову, он более ремесленник чем экспериментатор (если слово «ремесленник» не использовать во вред ему).

Большая часть параграфа **3.3. «Н. де Куртейль и иностранные мастера 1810-х годов»** посвящена французскому художнику, решавшему схожие с А.Г. Варнеком живописные задачи – стремление к более спокойным тональным решениям и естественному освещению. Рассматривается ряд устойчивых черт в индивидуальной манере Никола де Куртейля, делается вывод о том, что между легкой, тонкослойной живописью Н. де Куртейля и ищущей, многословной фактурой А.Г. Варнека есть одно общее качество: это апология валерной живописи и выход из сумрака предыдущего десятилетия навстречу светоносности и ясности. Поэтому эти художники должны считаться наиболее характерными и типичными для русской портретной живописи 1810-х гг. Помимо Н. де Куртейля в разделе рассматриваются произведения работавшего в России А.-Ф. Ризенера и Ф. Жерара, который, хоть и не приезжал в Петербург, был известен несколькими портретами, в том числе – Александра I (1814, ГЭ).

Задачей параграфа **3.4. «Сентиментализм в портретной живописи первой трети XIX века»** является выстраивание в один ряд портретистов 1800-1820-х гг., выразивших в созданных им образах элегическое настроение; для этого явления в диссертации использован традиционный термин «сентиментализм». Делается вывод, что «улыбчивая живопись»

существовала не только в 1790-е гг. (прежде всего в произведениях В.Л. Боровиковского), но и в 1800-1810-е гг., хотя в это время более не являлась мейнстримом; кроме того, освободившись от жеманства XVIII столетия, она вобрала в себя новые черты портретного жанра – простоту и естественность (портретные образы К.В. Барду, П. Барбье, А.Ф. Лагрене, Б.-Ш. Митуара и других мастеров). Подробно рассматриваются 1820-е гг., когда сентиментализм снова становится заметен среди портретных идей. Чувствительное настроение стало настолько серьезной тенденцией, что отозвалось даже в творчестве крупнейших мастеров этого десятилетия: О.А. Кипренского, А.Г. Венецианова и В.А. Тропинина. В этом контексте по-новому воспринимается знаменитый автопортрет О.А. Кипренского в полосатом халате (1828, ГТГ). Интерпретация этого портрета у искусствоведов вызывает определенные сложности, поскольку созданный образ (по-светски улыбающийся щеголь) противоречит сложившимся представлениям о преобладании романтизма в творчестве О.А. Кипренского. Высказывается предположение о том, что в автопортрете заключена ирония по отношению к зрителю и господствовавшей тогда моде на «чувствительное».

В параграфе 3.5. «Академические выставки 1810-х годов» поднимается проблема несоответствия сохранившихся произведений 1810-х гг. той картине развития портретного жанра, которую демонстрируют академические отчеты и критические статьи о выставках. Их анализ показывает, что рядом с именами О.А. Кипренского и А.Г. Варнека следует называть таких мастеров, как Д.И. Антонелли, И.Е. Яковлев, М.Н. Шамшин, Б.-Ш. Митуар, Я. Ромбауер, Й. Олешкевич, Доу и некоторых других. Многие из участников выставок сегодня считаются «малыми мастерами», что связано порой с недостаточной изученностью и, как следствие, недооценкой их творчества. Поэтому перспективы дальнейшего исследования портретного жанра 1810-х гг. видятся в поиске произведений, экспонированных на выставках (что связано с атрибуционными проблемами), и исследовании творчества малоизвестных мастеров. Наибольшее внимание в параграфе уделено экспозиции 1820 года, которая освещалась в периодической печати достаточно подробно. Рассматриваются сохранившиеся произведения участников этой выставки: Д.И. Антонелли, А.Г. Варнека, И.Е. Яковлева, М.Н. Шамшина, Я. Ромбауера, М.Т. Дурновой и М. Гомион-Прево. Подробно разбираются произведения Дж. Доу, ставшие для русской портретной живописи того времени настоящим откровением. Русский зритель не мог не оценить сочетание удивительного жизнеподобия портретов Дж. Доу и их формального разнообразия. Художник демонстрировал и традиционную для

русской живописи технику с активным подмалевочным рисунком, и сильную живописную фактуру, где краска ложилась пастозным слоем, и декоративный принцип, в основе которого лежало «уплощение объемов». Портреты Дж. Доу следует назвать главной художественной новостью выставки 1820 года. Его живопись стала своеобразным трамплином в следующее десятилетие: хотя мало кто из современных отечественных мастеров пробовал использовать в своем творчестве свободную манеру письма английского мастера, влияние его на движение искусства в сторону декоративности и артистизма несомненно.

Параграф 3.6. «Итоги третьей главы» акцентирует внимание на основных художественных достижениях 1810-х гг. и обобщает все изложенное в третьей главе диссертации.

ГЛАВА 4. Портрет в 1820-е годы. В шести параграфах главы рассматриваются отдельные проблемы третьего десятилетия XIX в.; в последнем седьмом параграфе подводятся основные итоги.

Параграф 4.1. «Старые мастера и портретная живопись 1820-х годов» посвящен проблеме традиций и начинается с анализа восприятия современниками выступления художников О. Игнациуса и Г. Гиппиуса, представивших на академической выставке 1820 года картины, написанных в духе старых немецких мастеров. Полемика по поводу следования заветам предшественников и использования стилистики прошлых веков, развернувшаяся в журнале «Сын Отечества», показала, что русская критика и широкий зритель настороженно отнеслись к этой тенденции. Между тем она стала очень заметной в 1820-е гг., когда началось широкое увлечение искусством XV-XVI вв., в том числе среди русских художников. Освоение мирового художественного наследия отныне становится не только частью учебного академического процесса, но и важной составляющей современных взглядов на искусство. Поиски идеала, выражающиеся в заимствованиях художественных идей и их формальных воплощений, являются одной из характерных черт «эпохи романтизма», выдвинувшей тезис о равноправии всех художественных эпох. Принцип историзма становится всеобщим и неким мировоззренческим «общим местом». Во многих произведениях отечественной портретной живописи также можно видеть творчески переработанные заимствования из искусства прошлого. Об этом свидетельствуют рассмотренные примеры влияния на русских портретистов произведений мастеров XV-XVI вв.: Леонардо, Рафаэля, Микеланджело и А. Дюрера, произведения которых активно изучаются и используются при создании новых портретных образов. Их влияние заметно в портрете Е.С. Авдулиной работы О.А. Кипренского (1822-1823, ГРМ) и его

«Автопортрете» (1820, Уффици), портрете А.П. Сапожникова кисти В.А. Тропинина (1826, ГЭ), «Портрете детей Гагариных» К.П. Брюллова (1824, ГЭ), картинах «Жница» (не позднее 1826, ГРМ), «На пашне. Весна» (первая половина 1820-х, ГТГ) и «Спящий пастушок» (между 1823 и 1826, ГРМ) А.Г. Венецианова.

В параграфе **4.2. «Понятие символического портрета. О.А. Кипренский и К.П. Брюллов»** анализируются портреты Е.С. Авдулиной (1822–1823, ГРМ), А.М. Голицына (1819, ГТГ), А.С. Пушкина (1827, ГТГ), Н.В. Кукольника (1836, ГТГ) и «Портрет графини Ю.П. Самойловой, удаляющейся с бала с приемной дочерью А. Пачини» (конец 1830-х, ГРМ). Они свидетельствуют о появлении новой тенденции, которая почти не была характерна для русской портретной живописи до 1820-х гг. Для указанных портретов характерен более усложненный образ, в котором идея не ограничивается передачей внешности и демонстрацией социального положения модели, но включает в себя также желание либо передать «мировоззренческие идеи эпохи», либо иносказательно отразить «внутренний мир» моделей; но чаще всего «общее» и «частное» тесно переплетались между собой. Определяющими для восприятия подобных произведений служат детали комментирующего значения, либо в виде предметов, либо в виде жестов. Так, несомненно, главной деталью в портрете Е.С. Авдулиной является ветка гиацинта. При этом интерпретация идеи портрета может быть весьма различной: это и «реакция поэтически цельной натуры на события окружающей действительности» (В.М. Зименко), и тема «раннего душевного увядания» (выраженная упавшим соцветием), и предложенная в диссертации версия о «жизненных невзгодах». Сложный образный строй мы видим в портрете А.М. Голицына с его многозначительным взглядом и сцепленными в замок кистями рук, возможно, выражающими «задумчивость» и «меланхолию» — очень популярное состояние героев О.А. Кипренского. С точки зрения сюжета — размышляющий на фоне природы герой — этот портрет не является одиноким произведением в европейском искусстве 1810-1820-х гг., но очевидно, что указанные выше детали делают его более сложным, а общий образный строй свидетельствует о желании художника уподобить свою картину ренессансным портретам (этому способствует и полукруглое завершение картины). Отдельными мотивами произведение О.А. Кипренского удивительным образом перекликается с «Автопортретом» Дюрера (1498, Прадо). Связь с искусством старых мастеров заметна и в знаменитом портрете А.С. Пушкина, основная идея которого (и даже отдельные формальные элементы) восходят, на наш взгляд, к «Дельфийской сивилле»

Микеланджело (около 1509, Сикстинская капелла). Доказательства этой связи подробно рассматриваются в диссертации. Идея картины К.П. Брюллова «Портрет графини Ю.П. Самойловой, удаляющейся с бала с приемной дочерью Амацилией Пачини» в свое время была так ясно объяснена Стасовым (а вслед за ним исследователями творчества К.П. Брюллова), что некоторые ее нюансы не принимаются во внимание. В диссертации обращается внимание на тот факт, что главные персонажи не «удаляются с бала», а спрятались за колонну. Не случайным является и то, что А. Пачини представлена в виде турчанки, о чем свидетельствует ее прическа – волосы, сплетенные в косички. Кажется, что Юлия Павловна уводит Амацилию именно с того места, где разворачивается торг между султаном и Меркурием; возможно, важная роль отводилась намеченному в глубине справа персонажу в красной одежде и колпаке, с мефистофельской усмешкой косящегося на происходящее. Предполагается, что эти детали имели ясный смысл только для художника и его моделей. Завершает параграф попытка дать новую интерпретацию идеи портрета Н.В. Кукольника, главным содержанием которого является непростой выбор между славой и истиной, между беспечной и богатой «жизнью света» и трудной дорогой истинного искусства. Если наша гипотеза верна, то под личиной конкретного персонажа мы видим обобщенный образ Творца, а за его иронией – мефистофельскую усмешку. Написание портрета связывается с вышедшей в 1836 г. «драматической фантазией» Н.В. Кукольника «Джулио Мости», для которой важна тема выбора пути художником. В диссертации формулируется понятие «символического портрета». В нем идея не ограничивается только передачей внешности и демонстрацией социального положения модели. Это сложное по содержанию произведение, в котором прочесть замысел художника не всегда возможно. Поскольку понятие символа является одной из важнейших составляющих романтического мировоззрения, мы могли бы назвать подобные картины романтическими. Но учитывая тот факт, что не во всяком «романтическом портрете» присутствует усложненный художественный образ, в диссертации использован термин «символический портрет». Он наиболее ясно раскрывает суть этого явления. Подобные образы трудно описывать словами, они, выражаясь терминологией В.А. Жуковского, «непостижимы», их «нельзя истощить мыслью», и в полной мере соответствуют афористичному высказыванию Ф.И. Тютчева о сущности символа: «Мысль изреченная есть ложь». Символическая интерпретация действительности – это бесконечное осмысление и разгадывание множественных смыслов. Мысль воспринимающего символическую картину зрителя должна устремляться вдаль и разными

способами – интуицией и логикой – постигать ее идею. Однако здесь следует оговориться, что этот тезис относится к теоретическим основам романтизма; в действительности постижение идеи картины не является бесконечным, но всего лишь более сложным.

Параграф 4.3. «Декоративность, виртуозность, иллюзорность» обозначает важнейшие формальные особенности портрета 1820-х гг. Если в содержательном плане он является продолжением первых двух десятилетий XIX века, то художественное оформление портретных образов было чрезвычайно разнообразно. Особенность этого периода заключается в том, что назвать одну основную тенденцию в живописи чрезвычайно трудно. В 1820-е гг. все большее значение приобретало направление, связанное с движением техники в сторону виртуозности. Особую ценность в глазах знатоков, а затем и широкой публики, приобретала легкость исполнения и связанный с ней отказ от дробной и назойливой штриховки, движение в сторону более плотного красочного слоя и чистых цветов. Другая тенденция связана со стремлением к иллюзорности. В исследовании рассматриваются произведения художников, воплощающих указанные живописные идеи: С. Шерадам, О.А. Кипренского, П.В. Басина, Б.-Ш. Митуара, М. Гомтон-Прево, И.Е. Яковлева и др. Отдельным сюжетом параграфа является исследование влияния на портретную живопись картины французского художника Ф.М. Гране «Внутренний вид хоров в церкви капуцинского монастыря на площади Барберини в Риме» (1818, ГЭ), которая вызвала живейший отклик среди отечественных художников и художественных критиков. Обозначенные в данном параграфе тенденции – виртуозность, декоративность и иллюзорность – сосуществуют с другими формальными особенностями портретной живописи этого времени. Но именно названные категории стали основополагающими в искусстве следующих трех десятилетий и наиболее сильно проявились в творчестве К.П. Брюллова, И.К. Макарова и С.К. Зарянко.

Параграф 4.4. «Академические выставки 1820-х годов» анализирует участников на основе упоминаний их в журнальных и газетных публикациях, что помогает более точно сориентироваться в основных тенденциях портретной живописи 1820-х гг. Отмечается, что упомянутые в обзорах выставок портретные работы (большинство из них не дошли до нас) являются лишь частью художественного процесса и представлять искусство этого десятилетия, опираясь только лишь на них, было бы ошибочно. К «портретному мейнстриму» можно отнести А.В. Варнека, Д.И. Антонелли, И.Е. Яковлева, И.С. Бугаевского и некоторых других художников. Для современников главными мастерами этого времени были О.А. Кипренский и

Дж. Доу, для нас к этим именам необходимо добавить имена К.П. Брюллова и В.А. Тропинина, выдающихся портретистов, чьих работ на выставках 1820-х гг. было сравнительно немного.

В параграфе **4.5. «Основные проблемы творчества В.А. Тропинина»** рассматривается вопрос о присутствии в творчестве этого художника чрезвычайно разнообразных художественных влияний: Ж.-Б. Грёз, старые мастера XVI века, Н. де Куртейль, К.П. Брюллов и др. Творчество В.А. Тропинина 1800-1820-х гг. – дискуссионное с точки зрения его роли в художественном процессе. Так, после комментариев о «вторичности» Тропинина для портретного жанра первых двух десятилетий отмечается, что вряд ли это слово подходит для него в 1820-е гг.. В это время он со своими «гитаристами» и «золотошвейками», улыбчивыми и безмятежными моделями, находился на острие моды на элегический портрет и «головки» в духе С. Шерадам, А.Ф. Лагрене или П. Барбье. Дискуссионен также взгляд на В.А. Тропинина как на художника, создававшего элементарные художественные образы, при том что в его наследии встречаются достаточно сложные, символического плана произведения. В.А. Тропинин является третьим (наряду с О.А. Кипренским и К.П. Брюлловым) выдающимся портретистом первой половины XIX века, и связано это прежде всего с уникальностью тропининской техники, представляющей одну из вершин русской портретной живописи.

Параграф **4.6. «Традиции и новаторство в портретной живописи К.П. Брюллова 1820-х годов»** объясняет сложение индивидуальной манеры художника, основанной на изучении произведений мастеров XVII века – П.П. Рубенса, А. Ван Дейка и Д. Веласкеса. Вместе с тем учитывается и английская художественная традиция в лице Дж. Доу, произведения которого К.П. Брюллов мог изучать на академической выставке 1820 г. Их анализ свидетельствует о некотором сходстве с портретами К.П. Брюллова с точки зрения техники. Портреты, исполненные К.П. Брюлловым в Италии, показывают, что понятия «виртуозности» и «декоративности» становятся повсеместными и в художественной жизни Европы, и в России. Эти портреты также свидетельствуют о неисчерпаемости индивидуального стиля художника, его стремлении к постоянному поиску и экспериментаторству. В портретах К.П. Брюллова интересен не только сам портретный образ, но и его живописное воплощение. Именно в этот период художник вырабатывает присущий ему в дальнейшем узнаваемый «брюлловский стиль», парадоксально сочетающий объемность форм с декоративностью красочной кладки и усилением фактурности. Основным приобретением Брюллова как художника стало осознание значимости свободного мазка как одного из

важнейших выразительных средств живописи и одного из символов романтического творчества. В параграфе рассматриваются не только хорошо известные портреты Брюллова 1820-х гг., но и недавно атрибутированные ему «Портрет детей Гагариных» (1824, ГЭ) и портрет Ф. Вюртембергского (1830, ГЭ).

В заключительном параграфе **4.7. «Итоги четвертой главы»** систематизируются основные выводы шести параграфов, обобщается картина развития портретного жанра в 1820-е гг..

ГЛАВА 5. Портрет в 1830-е годы. В пяти параграфах главы рассматриваются отдельные проблемы четвертого десятилетия XIX в.; в последнем шестом параграфе подводятся основные итоги.

Параграф **5.1. «Новые портретные идеи и художественная форма»** посвящен началу нового этапа в портретной живописи, сопровождавшегося не только эволюцией художественной формы (что происходит в истории искусства любого времени практически постоянно и безостановочно), но и появлением новых портретных идей. Подобные тенденции складывались на протяжении 1830-х гг. и окончательно оформились лишь к концу десятилетия. Ускорение этого процесса совпало с 1836 г., который условно выбран как верхняя хронологическая граница диссертационного исследования. Символически она связана со смертью О.А. Кипренского и приездом в Россию К.П. Брюллова, а фактически – с переходом «эпохи сентиментализма» (в широком смысле этого слова) в «романтическую эпоху». В 1830-е гг. декоративность, артистизм и иллюзорность продолжают утверждаться в качестве основных художественных критериев. Вместе с тем для рассмотренного в пятой главе периода, характерно усиление роли колорита в сторону ярких, насыщенных цветов и оттенков, часто в сочетании с интенсивным освещением. Содержательный аспект светотеневого контраста заключается в создании общего позитивного настроения, он помогает выражать жизнеутверждающее начало, которое начинает доминировать в портретном образе. При этом, выражаясь образно, тревожный, ночной свет портретов 1800-х годов не то же самое в «полуденную» эпоху 1830-х годов. Возрождение контрастной живописи тесно связано с новым пониманием человека в окружающем мире, с распространением идей романтизма с его апологией свободы и независимости. Основная портретная идея этого времени – позитивный образ сильного, волевого человека – является преобладающей и сильно контрастирует с сентиментальной линией первой трети XIX века. Поиск «большой формы», отражение нового мировосприятия и образа жизни особенно заметным становится с середины 1830-х гг. На смену

чувствительным барышням предыдущих десятилетий приходят уверенные в себе, спокойно и величаво демонстрирующие себя, женщины, чувствующие свою силу и свое обаяние. Становятся популярными поясные или поколенные портреты, а композиция картин делается более монументальной, часто с низкой линией горизонта. Эволюция содержания и формы в портретном жанре рассматривается на конкретных примерах; это прежде всего работы К.П. Брюллова, а также А.В. Тыранова, П.В. Басина, Ф.А. Моллера, Ф.А. Тулова, Ж.Д. Кура, Е. Плюшара, Ф. Крумхольца, Ш. Козины и др.

В параграфе **5.2. «Академическая выставка 1833 года»** основное внимание уделено трем наиболее значительным произведениям портретного жанра: «Читатели газет в Неаполе» О.А. Кипренского (1831, ГТГ), «Дети Витгенштейна» К.П. Брюллова (1832, замок Шиллингфюрст, Австрия) и «Портрет вдовствующей императрицы Елизавета Алексеевна» П.В. Басина (1831, ГЭ). Рассматриваются возможные художественные источники и впечатления, которые могли способствовать созданию этих произведений, приводятся мнения современников о проблемах художественной формы, подчеркивается сосуществование двух линий в портретном жанре первой половины 1830-х гг. – иллюзионизма и декоративности, отмечается тенденция, связанная с желанием объединить портрет и жанровую живопись. В результате анализа источников (указатель выставки и статья М.Е. Лобанова) в параграфе реконструируется состав участников и список их произведений. После краткого обзора мастеров «второй руки» (учеников и выпускников Академии художеств, художников-любителей) рассматриваются произведения французского живописца Ф. Рисса, отмечается тенденция в портрете этого времени, связанная со стремлением к сложным и вычурным движениям персонажей, что связано с поиском нового художественного языка и попыткой уйти от надоевших портретных штампов.

Предметом исследования в параграфе **5.3. «Портреты-картины К.П. Брюллова первой половины 1830-х годов»** является портретная живопись К.П. Брюллова первой половины 1830-х гг. Впервые ставится вопрос о причинах появления подобных картин в творчестве художника, исследуются вопросы традиций и новаторства, рассматриваются возможные взаимовлияния К.П. Брюллова и его современников (Т. Лоуренса, Ф. Каваллери, О.А. Кипренского), а также изучение творчества мастеров XVII в. (прежде всего П.П. Рубенса). Делается вывод о важности изучения контекста, в котором возникли брюлловские полотна, что может помочь в установлении степени их уникальности.

В параграфе **5.4. «Эволюция портретного творчества А.В. Тыранова»** рассматривается ряд портретных работ одного из заметных художников 1830-1840-х гг., часто условно относимого к «мастерам второй руки». Осмыслиется сложный творческий путь живописца, в котором выразились основные тенденции развития русского искусства указанных десятилетий, анализируются наиболее характерные для А.В. Тыранова произведения, отражающие три основных этапа его творческого пути. В первой половине 1830-х гг. А.В. Тыранов – автор традиционных портретов с их главной целью – максимальной схожестью с моделью и верностью рисунка; во второй половине 1830-х гг. (отчасти под влиянием К.П. Брюллова) он пишет целую серию иллюзионистических портретов, где важнейшим выразительным средством является свет; во время пребывания в Италии и после возвращения в Петербург появляются работы, в которых начинает преобладать декоративный принцип. В совокупности произведения А.В. Тыранова отражают одну из главных особенностей его творчества – постоянный поиск и экспериментаторство, то о чем обычно вспоминают в связи с творчеством О.А. Кипренского и К.П. Брюллова. Фигура А.В. Тыранова показывает, что свобода творчества в этот период развития русского искусства становится важной не только для крупнейших художественных величин, но и для так называемых «малых мастеров».

В параграфе **5.5. «Академическая выставка 1836 года»** ситуация в русском портрете середины 1830-х гг. рассматривается на основе каталога экспозиции и сохранившихся картин, написанных около этого времени. Выставка отличалась сравнительно небольшим набором имен маститых отечественных и иностранных портретистов. Важнейшей особенностью смотра произведений в 1836 г. является участие молодых художников – учеников Академии или недавних ее выпускников: П.З. Захарова, П.Е. Заболоцкого, А.Н. Мокрицкого, И.Ф. Хруцкого, Н.М. Алексеева, П.П. Веденевского, М.П. Вишневецкого и др. Для их работ характерна максимально точная передача изображаемого объекта, работа с натуры является здесь определяющей. Главным оказывается не демонстрация своей художнической индивидуальности, не новаторство в содержании и форме, а стремление к привычному для заказчика результату. Такой тип портрета можно назвать «традиционным», лишенным претензий на выдающееся место в истории искусства. В творчестве молодых художников середины 1830-х гг. присутствует и другой тип картины – «портрет-картина», пусть иногда сюжетная линия в нем и сведена к минимуму. Подчеркивается условность деления на два портретных типа и размытость границ между ними.

Параграф 5.6. «Итоги пятой главы» суммирует вышеизложенное и дополнительно обосновывает завершение исследования 1836 годом, который является символическим рубежом, связанным со смертью О.А. Кипренского и возвращением К.П. Брюллова в Россию, а в широком смысле – сменой двух эпох в русском искусстве.

В **заключении** подведены итоги проделанного в диссертации исследования и сформулированы основные выводы диссертации, эволюционный процесс портретной живописи 1800-1830-х гг. представлен в основных тезисах.

Русское искусство XIX века – одна из самых изученных в отечественном искусствознании эпох – все еще нуждается в глубоком осмыслении и анализе. Большое количество исследований, разрабатывая частные вопросы художественного творчества, невольно повторяют исходные утверждения, освященные временем и традицией. Это неизбежный процесс, при котором, к сожалению, художественная жизнь России зачастую предстает перед нами набором штампов и условностей. Настоящая диссертация на материале портретной живописи 1800-1830-х гг. ставила себе целью не только избавиться от многих упрощений, но и попытаться найти новые подходы в изучении этого хорошо исследованного периода.

Первой и главной задачей диссертации стало максимальное расширение изучаемого материала, включение в круг исследования не только хрестоматийных или малоизвестных образцов портретного искусства, назначенных иллюстрировать те или иные художественные процессы, но и неизвестных ранее работ, без учета которых история развития портрета выглядит неполной. Большой процент неизвестных ранее произведений, рассмотренных в настоящей диссертации, хранится в Отделе истории русской культуры Государственного Эрмитажа и активно использовался автором в описании общей картины эволюции портретного жанра. С указанной выше задачей связано и включение в орбиту исследования произведений «россики» – иностранных портретистов, работавших в России. Таким образом, при написании диссертации было учтено около тысячи образцов портретной живописи 1800-1830-х гг., что, на наш взгляд, в достаточной мере способствовало подтверждению выдвигаемых тезисов, гипотез и выводов. Результатом явилась картина сложного и неоднозначного художественного процесса, в котором переплелись общие мировоззренческие идеи своего времени и индивидуальные пристрастия художников.

Большое внимание в диссертации уделено выдающимся произведениям портретного жанра. Написание общей истории искусства на основе наиболее значимых произведений эпохи имеет два результата – положительный и

отрицательный. Положительным является постоянное стремление к новому осмыслению содержания и формы признанного шедевра, отрицательным – тот факт, что со временем хрестоматийный образец начинает восприниматься как абсолютно новаторское явление, как это, например, видно на примере творчества О.А. Кипренского. Между тем представлять его произведения как полностью оригинальные можно лишь с существенной оговоркой. Рассмотрение творчества этого мастера позволяет говорить о существовании схожих, параллельных художественных тенденциях. Так, не случайно исследование портретной живописи было начато портретом А.К. Швальбе. На его примере было показано, какие разнообразные заимствования у мастеров прошлого и настоящего можно обнаружить при детальном исследовании полотна. Здесь видны живописные традиции П.П. Рубенса и Рембрандта, а также современников Кипренского (например, С. Тончи), обращавшихся к модным для 1800-х гг. мотивам: «шубным портретам», прямоличности в изображении модели, тесноте пространства, острой характерности и экспрессивности в подаче внешности. Таким образом, представление об уникальности и новаторстве портрета А.К. Швальбе было скорректировано пониманием того, что это произведение является еще и характерным и типичным для своего времени. Тот же результат был достигнут и при сравнении портрета Е.В. Давыдова с произведениями 1800-х гг., изображающими военных; в частности, подтвердилась связь творчества художника с портретными образами Ж.-Л. Монье, о чем вскользь писали некоторые исследователи. Интересные выводы были сделаны в результате изучения вопросов авторства тех или иных портретных идей. Так, рассмотренные в диссертации композиционные мотивы – человека «присевшего боком на стул и перекинувшим руку через его спинку» и опущенные за раму руки в поленных портретах, – оказывается, не были придуманы О.А. Кипренским, но уходили своими корнями в XVIII в. В диссертации были показаны различные модификации указанных мотивов и подробно изучены знаковые для 1800-х гг. парные портреты Ф.В. и Е.П. Ростопчиных. На основе этих шедевров был рассмотрен один из мифов, сформировавшихся за время изучения портретной живописи «эпохи Кипренского», согласно которому тип парных портретов в «эпоху романтизма» претерпел ряд изменений, направленных на обособление персонажей друг от друга, что выразилось прежде всего в композиции. Между тем анализ парных портретов XVIII в. и первой трети XIX в. позволяет утверждать об отсутствии резкого различия между ними. Рассмотрение выдающихся портретных работ на фоне повседневной художественной продукции, установление источников и итогов создания

работы позволяют уточнить место признанного шедевра в общем течении портретного искусства. При этом роль произведений О.А. Кипренского при погружении их в более широкий художественный контекст не умаляется, но наполняется новым смыслом, а сам мастер показывает себя как чуткий, тонкий и современный художник, умело переплавлявший в своем творчестве актуальные содержательные и формальные новшества своего времени.

Одно из главных мест в диссертации заняла проверка выдвинутой в ходе исследовательской работы гипотезы о возможности изучения портретной живописи вне традиционных искусствоведческих категорий, таких как «классицизм», «сентиментализм» или «романтизм». Мы постарались исследовать портретный жанр 1800-1830-х гг. как эстетическое явление, с точки зрения эволюции портретных идей и художественных форм. На наш взгляд, в этом состоит одно из важнейших достижений диссертационной работы: возможность изучать материал не по общим мировоззренческим идеям своего времени, но по конкретным произведениям. Для портретного жанра такой выбор исследовательского метода наиболее обоснован, поскольку портрет особенно сильно сопротивляется попыткам втиснуть его в узкие рамки стилей и направлений. Представленные здесь выводы сделаны на основе анализа сотен образцов, и в данном случае количество имеет важнейшее значение, поскольку помогает избежать случайности и субъективности в выстраивании логики эволюции портретного жанра. С одной стороны, это приглушает безусловность новаторства признанных шедевров, с другой – хрестоматийные, проверенные временем образцы подтверждают свою роль уникальных и характерных для истории искусства произведений.

Анализ конкретных работ позволил подтвердить, что коренное изменение портретного образа относится к самому началу 1800-х гг. Это время ознаменовалось интересом мастеров портретной живописи к простоте и естественности. Примерялся новый художественный образ глубоко чувствующего и размышляющего человека, пробовались новые композиционные схемы. Все это было заимствовано из современной западноевропейской живописи, уже целое десятилетие после Французской революции шедшей к новому искусству. Именно европейские мастера, работавшие в России, и стали катализатором изменения художественного вкуса. В женских портретах подчеркивались кротость и чувствительность души: прежде всего, во взглядах, но также и в композиции – от строго фронтальных портретов с опущенными вниз руками, до почти профильных с «сутулой спиной» и изящной шеей, с легким наклоном головы и взглядом исподлобья. Мужские портреты также были очень эмоциональны, но энергия

и деятельность натуры обязательно должны были сочетаться с простотой и естественностью образа. Тот художественный образ, который был предложен портретом в первое десятилетие XIX века, почти без изменений просуществовал вплоть до конца 1830-х гг. Новое понимание человека и его места в обществе и мире в это время предопределило постепенное изменение портретных идей. Почти исчезают и уходят на периферию художественного процесса улыбчивые герои предыдущих десятилетий, чувствительность перестает быть модной и на смену ей приходят сильные образы, характер которых выражен контрапостами, прямой осанкой, резкими поворотами головы. Наиболее ярко указанная тенденция проявляется в знаменитом полотне К.П. Брюллова «Портрет Ю.П. Самойловой удаляющейся с бала с воспитанницей А. Пачини».

В диссертации подробно была прослежена закономерность изменения живописных идей. Портрет 1800-х гг. был погружен во тьму, прорезаемую сильным лучом света, он иллюстрировал собой один из популярнейших в то время тезисов о «пробуждении» и ожидании «утра мира». В 1810-е гг. (особенно после победы над Наполеоном) контрастная живопись сменилась валерной, в которой решались совсем другие художественные задачи. Поскольку с течением времени с точки зрения содержания портретная живопись менялась очень медленно, художественное оформление предложенных образов в 1820-е гг. было чрезвычайно разнообразно. Вновь главным становится лозунг «побежденных трудностей». Выразительность переданного объема, легкость исполнения, необычный колорит – все это приветствовалось современниками, если было исполнено на высочайшем художественном уровне. 1830-е гг. представляют собой дальнейшее развитие тенденций предыдущего десятилетия, но со своими особенностями: повышенной цветностью и яркостью колорита, а также движением в сторону свободной, фактурной живописи. Важным итогом стало осмысление логики этого процесса, несомненно, более сложного в реальности, но в общих чертах представляющегося нам верно реконструированным.

Апология формы в искусстве первой трети XIX века подтолкнула к более глубокому изучению старых мастеров. Влияние искусства прошлых эпох в первую треть XIX века представляет очень сложную и интересную картину. В диссертации подробно рассматриваются известные и неизвестные факты влияния гениев XVI-XVII веков на творчество русских художников и прежде всего О.А. Кипренского и К.П. Брюллова, в художественном плане одних из самых образованных людей своего времени. Список произведений, в которых чувствуются заимствования (содержательные и формальные), достаточно велик. Свидетельства этого изучения заключены не столько в

письмах, дневниках и воспоминаниях, сколько в самих произведениях, написанных в это время. Именно поэтому главным в методологическом плане был не только (и даже не столько) поиск упоминаний имен старых мастеров в письмах, периодической печати и воспоминаниях, сколько содержательный и формальный анализ *конкретных* работ русских художников 1800-1830-х гг., эпохи, очень чуткой к внешней красоте и содержательной глубине произведений мастеров Возрождения. Наиболее подробно в этом контексте разбираются такие шедевры как портреты С.С. Уварова, А.С. Пушкина, А.М. Голицына и Е.С. Авдулиной О.А. Кипренского, «Портрет детей Гагариных» и другие портреты 1820-х гг. К.П. Брюллова, а также его большеформатные портреты-картины первой половины 1830-х гг. В них наиболее ярко и убедительно отразилось увлечение эпохой Леонардо, Рафаэля, Микеланджело, А. Дюрера, П.П. Рубенса, Рембрандта, А. Ван Дейка и Д. Веласкеса. Изучение наследия прошлого было характерно и для предшествующего периода, но именно теперь оно приобрело форму религиозного поклонения, что выразилось в стремлении повторить индивидуальную манеру этих и других художников. Стилизаторство стало не только способом продемонстрировать свой художественный идеал, но и бегством от реальной действительности. Правда, русские художники-портретисты в меньшей степени чем их европейские коллеги были подвержены этому явлению, а самый талантливый стилизатор своего времени – Кипренский – не растворялся, как, например, назарейцы, в стилистике старых мастеров, а сохранял в картинах собственную манеру.

Не менее плодотворным было изучение указанных выше и некоторых других произведений с точки зрения портретных идей, приведшее к пониманию их содержательной сложности. Речь идет о стремлении к иносказательности, но основанной не на простоте аллегории, а на многозначности символа. Таких сложных по смыслу произведений в русском портретном жанре единицы, и неслучайно они принадлежат кисти мастеров, способных улавливать основные мировоззренческие идеи своего времени, – О.А. Кипренского и К.П. Брюллова. Подобная символическая интерпретация действительности, основанная на понятии «невыразимого» (термин В.А. Жуковского), является одной из отличительных (и по мысли автора диссертации – важнейших) особенностей романтизма. Символизм является маркером, по которому безошибочно узнается «степень романтизма» того или иного портрета, наряду с другими особенностями этого направления: отрешение от реальной действительности, экспериментаторство, выбор идеала в искусстве прошлых эпох, индивидуальность художественной

формы. Но поскольку не все произведения с усложненной образной структурой вписываются в указанное направление, мы посчитали возможным использовать термин «символический портрет» вместо привычного «романтический».

Символический портрет стремится к более сложному замыслу, который, впрочем, могли прочесть не все. Так, идея портрета А.С. Пушкина кисти О.А. Кипренского, судя по немногочисленным упоминаниям современников, понята ими не была. Постигание символического портрета становится более сложным по сравнению с традиционным. Повторяя фразу В.А. Жуковского о «Сикстинской мадонне» – «нельзя истощить мыслью», – мы истолковываем ее как бесконечное осмысление, как отыскание и разгадывание множественных смыслов. Провозглашение сложности образного мира портрета связано с желанием отразить в нем не «внешнее» (внешность, социальное положение), но «внутреннее» (мысли, творчество, характер). Этот внутренний мир, как правило, и демонстрируется зрителю с помощью аллегорий и символов. Подчеркнем, что именно такое движение исследовательской мысли – от содержательного и формального анализа конкретного произведения к общим идеям своего времени, а не наоборот – является основой используемого в диссертации метода. И именно такая последовательность убеждает в верности окончательных выводов.

В целом можно сделать два почти взаимоисключающих вывода: в 1820-1830-е гг. романтизм проникает в портретный жанр, но в концентрированном виде (наличие героя и исключительных обстоятельств, символическая интерпретация портретной идеи, индивидуальный характер художественной формы) обнаруживается в крайне малом количестве работ. Безусловно романтическими картинами можно считать портреты Е.П. Ростопчиной, А.А. Челищева, С.С. Уварова, Е.С. Авдулиной, А.М. Голицына и А.С. Пушкина О.А. Кипренского, Н.В. Кукольника и «Ю.П. Самойловой удаляющейся с бала» К.П. Брюллова. При этом, например, портрет А.А. Челищева по сравнению с другими детскими портретами 1800-х гг., обнаруживая необычайно высокий градус рефлексии и эмоциональности, лишен символизма образа. Отнесение того или иного портрета к романтизму (а также классицизму или сентиментализму) сопряжено с немалыми трудностями и обусловлено с пристрастиями исследователя; чаще всего этот процесс идет непросто и мучительно.

В диссертации много страниц уделено тем мастерам, которые в историях искусств относятся к так называемым «мастерам второй руки». Однако значение их для общего художественного процесса чрезвычайно важно. Именно произведения так называемых «мастеров второй руки»:

С.С. Щукина, С. Тончи, Ж.-Л. Монье, А.Г. Варнека, Н. де Куртейля, Дж. Доу, И.Е. Яковлева, Д.И. Антонелли, А.В. Тыранова, П.З. Захарова, П.Н. Орлова и многих других художников (в диссертации им посвящено немалое количество страниц с попыткой осмысления особенностей их творчества) – составляют тот корпус произведений, на примере которого эволюция портрета чувствуется наиболее ясно. Не отставая, но и не опережая свое время, эти мастера часто направляют движение искусства по определенному пути. Но, несомненно, главными художниками-портретистами 1800-1830-х гг. остаются О.А. Кипренский и К.П. Брюллов.

Положение О.А. Кипренского в русской живописи поистине уникально. С одной стороны, как показало исследование, отзвуки его портретных идей можно встретить у многих его современников; с другой – он обладает непревзойденным даром превращать свои творения в художественные символы. Неслучайно это один из немногих художников, лучшие произведения которого наиболее ярко иллюстрируют мировоззрение эпохи. Его по сути экспериментаторское творчество лучше всего соответствует романтическому тезису об «индивидуальности формы», провозглашенному Ф.В.Й. Шеллингом. О.А. Кипренский был первым художником-портретистом (и не только портретистом), который стал независим не только по отношению к Академии художеств, но и старался сохранять творческую свободу при общении со своими заказчиками и покровителями.

Мысленно убрав фигуру О.А. Кипренского из русского искусства, мы увидим, по крайней мере, в портрете, совершенно ровную, плавную и спокойную картину развития этого жанра. О.А. Кипренский сконцентрировал в своем творчестве все существующие тенденции своего времени, был в постоянном поиске новых способов самовыражения. Интеллектуальная натура художника побуждала его большое значение придавать не только исполнению картины, но и созданию образов и идей, созвучных эпохе и опережающих ее. Для большинства из своих портретов Кипренский старался найти новый образ и новую форму, всегда откликаясь на самые свежие и актуальные художественные новости. Новизна образа, желание испробовать новые композиционные приемы и сюжетные мотивы – все это привело к тому, что большинство произведений О.А. Кипренского представляется сегодня необычайно новаторским на фоне повседневной художественной продукции его времени. Неслучайно иногда в «историях искусства», желая показать уникальность творчества этого художника, говорят об «эпохе Кипренского».

«Эпоха Кипренского» – термин совершенно оправданный, и настоящая диссертация это подтверждает в полной мере. Даже хронологические границы, обозначенные в диссертации (1800-1830-е гг.), оказались полностью обоснованными. Начало отсчета времени от начала 1800-х гг. логично по многим объективным причинам – политическим (воцарение Александра I) и художественным (первый шедевр «нового искусства» – портрет А.К. Швальбе» О.А. Кипренского создан в 1804 г.); но условное обозначение окончания исследуемого материала – 1836 – также оказалось не просто символическим, но и верным во многих отношениях. Знаковыми являются два факта из жизни крупнейших мастеров О.А. Кипренского и К.П. Брюллова: смерть первого и приезд в Россию второго; объективными – начало активного влияния К.П. Брюллова на художественный процесс и быстрое (в течение нескольких лет) утверждение новых портретных образов и провозглашение свободы творчества важнейшим условием истинного творчества. «Эпоха Брюллова» началась в русском искусстве почти сразу.

К.П. Брюллов – второй главный художник «эпохи Кипренского» и второй главный герой настоящей диссертации. Их объединяет независимость суждений, стремление к экспериментам, свободе творчества и, конечно, уровень мастерства. Произведения К.П. Брюллова, как и его старшего современника, отличает высокая степень обобщения и умение создавать символические образы эпохи, как, например, в портрете Н.В. Кукольника или картине «Ю.П. Самойлова, удаляющаяся с бала». Изменения, которые претерпел портретный жанр в 1840-1850-е гг., несмотря на колоссальное влияние личности и творчества К.П. Брюллова, были связаны с движением искусства в сторону артистизма и виртуозности, иллюзионизма и декоративности. В 1820-1830-е гг. мы наблюдали начало этого движения, и следующие два десятилетия являются всего лишь продолжением указанного процесса. Высшим воплощением натурализма в середине XIX века становится творчество С.К. Зарянко, а декоративности – И.К. Макарова. Между этими крайностями – результатом апологии формы – располагается реалистическая линия К.П. Брюллова. Намеченная здесь линия дальнейшего развития портретного жанра, разумеется, является лишь общей схемой, которая может быть скорректирована при внимательном и детальном исследовании «эпохи Брюллова».

Используя выводы диссертации, кратко охарактеризуем каждое десятилетие.

1800-е гг. являются временем «концов и начал», причем начало новой эпохи в развитии портрета наступает практически сразу, с первых лет десятилетия. Это период активного внедрения в портрет новых

содержательных и формальных мотивов: демократизм образов, простота композиции и естественность движений, упрощение живописной системы (С.С. Щукин, А.Е. Егоров, Н.И. Аргунов, А.Г. Варнек), поиск новых фактурных решений (С. Тончи, О.А. Кипренский, В.Л. Боровиковский), использование контрастного освещения (Ж.-Л. Монье, Д.Б. Дамон Ортолани, А. Молинари, О.А. Кипренского). Сохранившиеся портреты 1800-х гг. свидетельствуют о необычайном разнообразии художественных направлений, которые существовали в это десятилетие. «Новая» живопись выделялась общим потемневшим тоном, визуально выражая одну из популярнейших идей этого времени – «пробуждения» и ожидания «утра мира». Мейнстримом этого времени была контрастная живопись. Яркий луч света выхватывал из темноты пространства лицо персонажа. Часто в качестве фона использовался мотив ночного неба, несший не только формальную, но и содержательную нагрузку. При этом продолжалась линия валерной живописи предыдущего столетия в лице М.Ф. Квадаля и В.Л. Боровиковского (перешедшего, впрочем, к середине десятилетия к более темным и контрастным тонам); никуда не исчезли официальные, классицистического типа портреты, главная цель которых была донести до зрителя социальную значимость изображенного человека; из-за стремления к модной простоте и аскетичности ушли в тень сентименталистские портреты, завоевавшие популярность в 1790-е гг.. Сложность художественной жизни объясняется тем, что в это время продолжали работать представители художественной школы XVIII века и создавали свои первые произведения молодые мастера; одни завершали свою творческую карьеру, другие – успешно начинали. Процесс эволюции в портретной живописи 1800-х гг. шел достаточно большими темпами. 1800-е гг. характеризуются многочисленными ежегодными ученическими выставками, устраиваемыми Академией художеств, и вскоре появляется идея больших «трехгодичных» выставок, которые были бы доступны большому числу посетителей и представляли бы искусство более объемно и масштабно. В первом десятилетии такой выставкой стала экспозиция 1804 года. Благодаря подробной публикации в «Северном вестнике» мы можем представить имена тех, кто определял развитие портретного жанра в этот период, и сделать вывод о том, что в это время мирно уживались совсем разные художественные тенденции. Ведущими мастерами портретного жанра в 1800-е гг. были иностранцы. Крупнейшими из них являются С. Тончи, Ж.-Л. Монье и М.Ф. Квадаль – очень разные в своем творчестве, но в большей или меньшей степени повлиявшие на некоторых русских художников. В целом формирование последних происходило в благоприятной обстановке и

в окружении маститых академиков и профессоров. В 1800-е гг. были созданы такие заметные произведения как портрет сестер А.Г. и В.Г. Гагариных (1802, ГТГ) и «Портрет мальчика в красном жилете» В.Л. Боровиковского (середина 1800-х. частное собрание), «Автопортрет» А.Г. Варнека (1805–1806, ГТГ), «Портрет священника Пальмова» Н.И. Аргунова (1809, ГЭ), портреты А.Д. Захарова (не ранее 1804, ГРМ, ГТГ) и А.А. Чарторыйского (1808, Смоленский государственный музей-заповедник) С.С. Щукина, портрет И.А. Крылова Р.М. Волкова (1810, ГТГ) и некоторые другие; сразу несколько выдающихся произведений в это десятилетие написал молодой Кипренский: портреты А.К. Швальбе (1804, ГРМ), А.А. Челищева (1808 – начало 1809, ГТГ), супругов Ф.В. и Е.П. Ростопчиных (1809, ГТГ) и Е.В. Давыдова (1809, ГРМ).

В 1810-е гг. обретение «нового героя XIX столетия» уже не осознается как новаторство, образное решение портретов повторяет найденные ранее сюжеты, темы и идеи. Простота и чувствительность остаются ведущими эмоциональными состояниями в портретной живописи, и на какое-то время сентименталистская линия в искусстве снова начинает звучать отчетливо. Востребованными являются работы К. Барду, П. Барбье и А.Ф. Лагрене, выработавших определенные содержательные и композиционные штампы для передачи «нежных», «небесных» образов. Сентименталистская составляющая присутствует и в творчестве французского художника А.-Ф. Ризенера, работавшего в это время в России. С исполнительской точки зрения уроков французской портретной школы в русской живописи мы почти не видим. Картины А.-Ф. Лагрене, Ф. Жерара, А.-Ф. Ризенера и других мастеров украшали залы дворцов и особняков как некие уникальные произведения искусства, которые копировали (как, например, портрет Александра I Ф. Жерара), но не пытались воспроизвести их живописные особенности. Русские мастера старались не менять кардинально выработанную манеру, однажды принесшую им похвалу Академии, критики или одобрение публики. Они оказались мало восприимчивыми к изысканности кисти, основное внимание обращая на верность рисунка. Единственный мастер, которого могли бы заинтересовать современные живописные новации, – О.А. Кипренский – в 1816 г. покинул Россию и имел возможность изучать современную живопись в большем объеме. Отечественных портретистов в 1810-е гг. по-прежнему сравнительно немного. Продолжает работать В.Л. Боровиковский и, хотя он воспринимается современниками как представитель художественной традиции конца XVIII века, именно в это десятилетие оставляет несколько выдающихся произведений. Наиболее известным в это время русскими

художниками-портретистами считаются А.Г. Варнек и О.А. Кипренский, рядом с которыми работают другие весьма ценимые современниками мастера: И.Е. Яковлев, Д.И. Антонелли и М.Н. Шамшин, – к сожалению, оставившие небольшое художественное наследие. С точки зрения исполнения в портретах ценится верность рисунка, «круглота» (связанная с передачей объема) и тональное построение. Налицо высветление общего тона, которое можно считать мейнстримом в портретах 1810-х гг. Наиболее характерным в этом отношении является творчество А.Г. Варнека. Умение верно схватывать сходство и средствами валерной живописи создавать иллюзию жизненности создало художнику безупречную репутацию. Большой популярностью пользовались и портреты Н. де Куртейля, идущего в фарватере тональной живописи. Отсутствие печатных обзоров академических выставок затрудняет реконструкцию расстановки художественных сил, и опираться приходится лишь на знаменитую статью К.Н. Батюшкова об экспозиции 1814 года и серию отзывов на экспозицию 1820 года, благодаря которым мы знаем не только некоторые произведения, бывшие на этих выставках, но и суждения о них. Последняя выставка была триумфом англичанина Дж. Доу, творчество которого впервые подняло вопрос о границах исполнительского мастерства. Во втором десятилетии XIX века было написано несколько заметных произведений, большинство из которых не были отмечены современниками, но стали хрестоматийными образцами отечественной портретной школы. Это портреты Г.Р. Державина (1811, Всероссийский музей им. А.С. Пушкина) и М.И. Долгорукой (1811, ГТГ) В.Л. Боровиковского, «Автопортрет» И.Е. Яковлева (1811, ГТГ), портреты супругов В.С. и Д.Н. Хвостовых (1814, ГТГ), В.А. Жуковского (1816, ГТГ) и С.С. Уварова (1815-1816, ГТГ) О.А. Кипренского, «Портрет сына» В.А. Тропинина (1818, ГТГ) и ряд портретов А.Г. Варнека.

1820-е гг. представляют собой гораздо более сложную картину развития портретного жанра, и связано это с постепенным переходом к новым идеям – идеям романтизма. В обзорах академических выставок новое слово проскальзывает лишь изредка (по поводу картин Дж. Доу и А.Г. Варнека), но гораздо важнее, что сами произведения, написанные в это время, несут в себе свежие идеи. Выставка 1820 г. продемонстрировала смелую кисть Дж. Доу и его стилистику с использованием разных художественных приемов, а эрмитажная экспозиция 1823 г. и академическая 1824 г. произвели ошеломляющее впечатление картинами О.А. Кипренского, только что вернувшегося из-за границы. Современников поразили новый сложный образный язык, они проницательно отмечали влияние на О.А. Кипренского искусства мастеров Возрождения и использование нового

художественного языка. Если картины Дж. Доу воспринимались несколько отстраненно («поразительное сходство, но слишком эскизно»), то работы О.А. Кипренского 1820-х гг. активно обсуждались и, несомненно, стали катализатором постепенного изменения художественного вкуса. Выставка 1827 г. закрепила место Дж. Доу и О.А. Кипренского как ведущих художников-новаторов своего времени. О.А. Кипренский привнес в русское искусство идею выбора идеала, который близок не обществу, но самому художнику; он познакомил русского зрителя и своих коллег с последними достижениями европейского искусства, провозгласил право художника на эксперимент и буквально взорвал тихую и размеренную жизнь отечественного искусства. В это время он пишет такие шедевры, как портреты Е.С. Авдулиной (1822–1823, ГРМ), А.М. Голицына (1819, ГТГ), Д.Н. Шереметева (1824, ГИМ), А.С. Пушкина (1827, ГТГ) и ряд других. В 1820-е гг. работают такие заметные мастера как А.Г. Варнек, И.Е. Яковлев, Д.И. Антонелли, В.А. Тропинин, художественное наследие которых представлено вполне достойными работами, однако вряд ли мы найдем среди них безусловные шедевры. Исключение составляет, пожалуй, В.А. Тропинин, оставивший в это десятилетие великолепные образцы портретного жанра: «Портрет Булакова» (1823, ГТГ) и А.С. Пушкина (1827, Всероссийский музей им. А.С. Пушкина). В это десятилетие по-прежнему велик процент иностранных портретистов или «обрусевших иностранцев» (некоторые из которых приняли русское подданство): Я. Ромбауер, Й. Олешкевич, Б.-Ш. Митуар, С. Шерадам и др. Второй крупнейший русский художник этого времени, К.П. Брюллов, работает за границей, присылая на академические выставки свои работы. В отличие от манеры Кипренского, брюлловская манера основана прежде всего на изучении искусства XVII века – А. Ван Дейка, П.П. Рубенса и Д. Веласкеса, отчасти на образцах современной английской живописи (так, К.П. Брюллов успел познакомиться с картинами Дж. Доу до своего отъезда из России, возможно, видел и изучал творчество Т. Лоуренса). Об этом свидетельствуют два выдающихся произведения К.П. Брюллова 1820-х гг. – портрет Н.А. Охотникова (1827, ГЭ) и портрет М.Ю. Виельгорского (1828, Национальный художественный музей республики Беларусь, Минск); последний был одним из самых обсуждаемых на выставке 1830 года. В целом портретный жанр в 1820-е гг. занимается почти исключительно разработкой художественной формы: идет медленный, но неуклонный процесс движения к декоративности, иллюзорности и артистизму. Лишь у немногих мастеров (например, у О.А. Кипренского) мы видим поиск новых содержательных

идей, стремление к усложненному образному решению, то, что мы определили как символический портрет.

1830-е гг. развивают то, что было заложено в предыдущем десятилетии: исполнение картины становится все более самодовлеющим; к триаде «виртуозность, декоративность и иллюзорность» добавляется повышенная активность цвета, сильное освещение и фактурность в исполнении. Последнее ярче всего демонстрировала живопись молодого К.П. Брюллова. В моду входит тип «портрета-картины» с развитым сюжетом, активными движениями персонажей и живым исполнением. Превращение традиционного портрета в картину создало еще более резкий контраст между этим типом и традиционным портретом, в задачу которого по традиции входили верно переданное сходство, работа с натуры и исполнение без претензий на оригинальность. Подобные скромные по своим художественным задачам портреты составляли значительную часть экспонатов академических выставок 1833 и 1836 гг., отразивших появление в искусстве новых имен. По сравнению с первой третью века учеников Академии и их недавних выпускников, воспитанников школы Ступина и Венецианова было очень много: Н.М. Алексеев, П.П. Веденецкий, П.З. Захаров, П.Н. Орлов, А.В. Тыранов, И.Ф. Хруцкий, Ф.О. Будкин, П.Е. Заболотский, А.Н. Мокрицкий и многие другие. Этот пласт русского портрета исследован еще незначительно, что связано и со скромным живописным дарованием многих художников, и с малым количеством сохранившихся образцов их творчества. У каждого из них есть свои достижения и несколько выразительных портретов, не только передающих дух эпохи, но и прекрасно исполненных. С возвращением в Петербург Брюллова в русском искусстве происходит ускорение тех процессов, которые медленно подготавливались в русском портретном жанре. Новый профессор Академии учит молодых живописцев не только рисунку и живописи, но и раскованности и свободе выбора, ратует за образование и хорошее знание истории искусства прошлых веков. К концу десятилетия изменения происходят и в портретных образах; чувствительность (остававшаяся еще важнейшей основой характера женских портретов 1820-х гг.) сменяется монументальностью и приподнятостью, меняются композиция картины, жесты и движения персонажей.

Такова общая картина эволюции портретного жанра за почти четыре десятилетия XIX в.

В ходе диссертационной работы удалось достичь цели исследования, решить все поставленные задачи, подтвердить исходную теоретическую

гипотезу, подробно проследить эволюцию развития портретного жанра 1800-1830-х гг.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статьи в изданиях, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, утвержденный Минобрнауки России

1. Гудыменко Ю.Ю. Новые мотивы в портретном искусстве России начала XIX века / Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. № 59 (2020). СПб.: Санкт-Петербургский университетский консорциум. 2020. С. 48-55. (0,7 п.л.)
2. Гудыменко Ю.Ю. Портрет на академической выставке 1804 года: участники и их произведения / Манускрипт. 2021. Том 14. Выпуск 2. Саратов, издательство «Грамота», 2021. С. 373-379. (0,81 п.л.)
3. Гудыменко Ю.Ю. Русский портретный жанр на академической выставке 1820 года / Манускрипт. 2021. Том 14. Выпуск 12. Саратов, издательство «Грамота», 2021. С. 2858-2865. (0,93 п.л.)
4. Гудыменко Ю.Ю. Virtuозность, декоративность и иллюзорность в портретной живописи России 1820-х гг. / Культурная жизнь юга России. № 1 (82). 2021. Краснодар: Отдел информационных технологий и печати Краснодарского государственного института культуры. 2021. С. 63-70. (1 п.л.)
5. Гудыменко Ю.Ю. Портреты-картины К.П. Брюллова первой половины 1830-х гг. / Культурная жизнь юга России. № 3 (80). 2021. Краснодар: Отдел информационных технологий и печати Краснодарского государственного института культуры. 2021. С. 40-47. (1 п.л.)
6. Гудыменко Ю.Ю. Символический портрет в творчестве О.А. Кипренского / Культурная жизнь юга России. № 4 (83). 2021. Краснодар: Отдел информационных технологий и печати Краснодарского государственного института культуры. 2021. С. 83-91. (1,12 п.л.)
7. Гудыменко Ю.Ю. Традиции и новаторство в творчестве О.А. Кипренского: портрет А.К. Швальбе / Художественное образование и наука. № 3 (28). 2021. М.: Российская государственная специализированная академия искусств, 2021. С. 94-100. (0,81 п.л.)
8. Гудыменко Ю.Ю. Аллегория и символ в портретах К.П. Брюллова / Университетский научный журнал. Филологические и исторические

- науки, археология и искусствоведение. № 66 (2022). СПб.: Санкт-Петербургский университетский консорциум. 2022. С. 22-29. (0,7 п.л.)
9. Гудыменко Ю.Ю. Мастера XVI века и русский портрет 1820-х годов. Примеры заимствований / Культурная жизнь юга России. № 3 (86). 2022. Краснодар: Отдел информационных технологий и печати Краснодарского государственного института культуры. 2022. С. 54-60. (0,87 п.л.)
 10. Гудыменко Ю.Ю. Портрет С.С. Уварова работы О.А. Кипренского как отражение эстетических и общественных взглядов изображенного / Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. № 69 (2022). СПб.: Санкт-Петербургский университетский консорциум. 2022. С. 50-58. (0,78 п.л.)
 11. Гудыменко Ю.Ю. Новые идеи и художественная форма в портретной живописи 1830-х годов / Общество. Среда. Развитие. 2023. № 2 (67). СПб.: ЦНИТ «Астерион», 2023. С. 92-97. (0,49 п.л.)
 12. Гудыменко Ю.Ю. Эволюция портретного творчества А.В. Тыранова / KANT: social science & humanities. 2023. № 3 (15). С. 115-122. (0,65 п.л.)
 13. Гудыменко Ю.Ю. Сентиментализм в портретной живописи первой трети XIX века / KANT: social science & humanities. 2023. № 4 (16). С. 94-101. (0,65 п.л.)
 14. Гудыменко Ю.Ю. Портретная живопись на академической выставке 1833 г. / Культурный код. 2023. № 3. С. 65-75. (0,89 п.л.)
 15. Гудыменко Ю.Ю. О значении картины Ф.М. Гране «Внутренний вид хоров в церкви капуцинского монастыря на площади Барберини в Риме» для перспективной и портретной живописи 20-х гг. XIX в. в России / Общество. Среда. Развитие. 2023. № 3 (68). СПб.: ЦНИТ «Астерион», 2023. С. 72-76. (0,41 п.л.)
 16. Провинциальный портрет и проблема заимствований (на примере произведений первой половины XIX века) / Общество. Среда. Развитие. 2023. № 4 (69). СПб.: ЦНИТ «Астерион», 2023. С. 72-76. (0,41 п.л.)

Монографии

17. Гудыменко Ю.Ю. Придворный живописец Тимолеон Нефф. [монография] СПб.: изд-во ГЭ, 2016. 320 с. (20 п.л.)
18. Гудыменко Ю.Ю. Русская живопись XIX века: каталог коллекции. СПб., Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. 424 с. (53 п.л.)
19. Гудыменко Ю.Ю. Традиции и новаторство в портретной живописи России 1800-1820-х гг.: [монография]. СПб., 2023. 192 с. (12 п.л.)

Каталоги выставок

- 20.Россия. Взгляд через столетия. Произведения ювелирного искусства и живописи из собрания Государственного Эрмитажа. Смоленский государственный музей-заповедник, Смоленск, 9 февраля – 14 мая 2006 г. СПб., 2006 (вступительная статья, аннотации к карточкам – Гудыменко Ю.Ю.). 112 с. (7,56 п.л.)
- 21.Идеал и действительность в русском портрете первой половины XIX века. Калининградская художественная галерея, 30 июня – 19 ноября 2006 г. СПб., 2006 (вступительная статья, аннотации к карточкам – Гудыменко Ю.Ю.). 72 с. (7,56 п.л.)
- 22.Русское искусство в Эрмитаже. Знаменитые и забытые мастера XIX – первой четверти XX века. Казань, Казанский Кремль, центр «Эрмитаж-Казань», 18 октября 2007 – 30 марта 2008. СПб., 2007 (вступительная статья, аннотации к карточкам – Гудыменко Ю.Ю.). 208 с. (8,6 п.л.)
- 23.Портретная живопись в России XVIII – начала XX века. Каталог выставки. СПб. Издательство «Славия». 2018 (вступительные статьи, аннотации к карточкам – Гудыменко Ю.Ю.). 108 с. (11,34 п.л.)
- 24.Русский портрет XIX – начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа. Екатеринбургский музей изобразительных искусств; Культурно-просветительский центр «Эрмитаж-Урал». Автор вступительной статьи и аннотаций Гудыменко Ю.Ю. Научный каталог выставки. Екатеринбург, 2022. 128 с. (13,44 п.л.)
- 25.Россика. Иностранные портретисты XIX века из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. Автор вступительной статьи и аннотаций Гудыменко Ю.Ю. СПб.: «Славия», 2022. 84 с. (8,82 п.л.)
- 26.Карл Брюллов и его эпоха в произведениях живописи из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. Автор вступительных статей и аннотаций Гудыменко Ю.Ю. Оренбург, 2024. 236 с. (29,5 п.л.)

Прочие публикации

- 27.Гудыменко Ю.Ю. Придворный художник Тимолеон Нефф. // «Русский антикварь». Альманах для любителей искусства и старины. Выпуск 1. СПб., 2002. С.102-113. (1,26 п.л.)
- 28.Гудыменко Ю.Ю. Придворный живописец Т.А. Нефф в Зимнем дворце и Новом Эрмитаже. // Новый Эрмитаж. 150 лет со дня создания. Материалы юбилейной научной конференции «Новый Эрмитаж», состоявшейся 19-21 февраля 2002 года. СПб., 2003. С.128-131. (0,25 п.л.)

- 29.Гудыменко Ю.Ю. Портреты Александра Строганова и Владимира Апраксина работы А.Г. Варнека. // Сообщения Государственного Эрмитажа. XLII. СПб., 2004. С. 44-49. (0,63 п.л.)
- 30.Гудыменко Ю.Ю. Рафаэль, Микеланджело и русские художники первой половины XIX в. Очерки о «содержательности формы» в живописи эпохи романтизма. // Труды Государственного Эрмитажа. XL. Культура и искусство России. СПб., 2008. С. 132-165. (3,95 п.л.)
- 31.Гудыменко Ю.Ю. К атрибуции двух портретов из собрания князей Гагариных. // Сообщения Государственного Эрмитажа. LXVIII. СПб., 2010. С.89-92. (0,42 п.л.)
- 32.Гудыменко Ю.Ю. «Россика» первой половины XIX века из фонда живописи Отдела истории русской культуры // Сообщения Государственного Эрмитажа. LXIX. СПб., 2011. С.136-142. (0,73 п.л.)
- 33.Гудыменко Ю.Ю. Неизвестный Сольферино. Два портрета из собрания Эрмитажа // Россия – Италия. Общие ценности. Сборник научных статей XVII царскосельской конференции. СПб., 2011. С. 164-173. (0,62 п.л.)
- 34.Гудыменко Ю.Ю. Два портрета П.А. Балашова работы П.Н. Орлова и «Портрет А.В. Балашовой с дочерью» работы В.К. Штемберга из собрания Государственного Эрмитажа // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. XIV научная конференция. 26 ноября – 28 ноября 2008, Москва. Материалы. М., 2011. С. 189-192. (0,46 п.л.)
- 35.Гудыменко Ю.Ю. Мотив ночи в портретах Ж.-Л. Монье и русская живопись 1800-х гг. // Россия и Франция. XVIII-XX века. Выпуск 10. М., 2011. С. 72-82. (0,6 п.л.) (0,69 п.л.)
- 36.Гудыменко Ю.Ю. Портреты Никола де Куртейля в Эрмитаже (стиль и датировка) // Сообщения Государственного Эрмитажа. LXXIII. СПб., 2015. С. 106-113. (0,84 п.л.)
- 37.Гудыменко Ю.Ю. История бытования произведения как атрибуционный метод // Русские портреты XVIII – начала XX вв. Материалы по иконографии. М. Аватар, 2015. С. 133-138. (0,75 п.л.)
- 38.Гудыменко Ю.Ю. Софи Шерадам в России. Новые портреты и новые загадки биографии. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства. XIX научная конференция. 26 ноября – 28 ноября 2014. Материалы. М., Издание объединения Магнум Арс, 2015. С. 174-177. (0,46 п.л.)

39. Гудыменко Ю.Ю. Вновь определенные работы Александра Григорьевича Варнека из собрания Эрмитажа // Труды ГЭ. LXXXII. СПб., изд-во ГЭ, 2016. С. 97-105. (1,05 п.л.)
40. Гудыменко Ю.Ю. Портрет драматурга Ж.Ф. Дюси работы Франсуа Жерара // Сборник научных статей XXII царскосельской конференции. Часть I. СПб., 2016. С. 22-26. (0,31 п.л.)
41. Гудыменко Ю.Ю. Картина А.Т. Маркова «Коронация Николая I» // Труды ГЭ. XCI. Памяти Галины Николаевны Комеловой. Материалы научной конференции 19-21 декабря 2016 года. СПб., Издательство Государственного Эрмитажа. 2018. С. 295-299. (0,58 п.л.)
42. Гудыменко Ю.Ю. Портреты Жадимеровских из собрания Эрмитажа // Русские портреты XVIII – начала XX вв. Материалы по иконографии. Выпуск VII. М. Фонд «Русские витязи». 2018. С. 227-231. (0,62 п.л.)
43. Гудыменко Ю.Ю. Еще раз о так называемом «Портрете А.А. Окуловой (?)». Работа над ошибками // Русские портреты XVIII — начала XX века. Материалы по иконографии. Вып. VIII / Ком. по рус. иконографии; [сост. С.А. Подстаницкий]. — Москва: Фонд «Русские Витязи», 2019. С. 257-264. (1 п.л.)
44. Гудыменко Ю.Ю. О четырех портретах из собрания Голицыных-Корсаковых // Русские портреты XVIII — начала XX века. Материалы по иконографии. Вып. VIII / Ком. по рус. иконографии; [сост. С.А. Подстаницкий]. — Москва: Фонд «Русские Витязи», 2019. С. 196-203. (1 п.л.)
45. Гудыменко Ю.Ю. Петр Захарович Захаров, Филипп Осипович Будкин и портрет М.Ю. Лермонтова из собрания Пушкинского дома // Русские портреты XVIII — начала XX века. Материалы по иконографии. Вып. VIII / Ком. по рус. иконографии; [сост. С.А. Подстаницкий]. — Москва: Фонд «Русские Витязи», 2019. С. 220-230. (1,37 п.л.)
46. Гудыменко Ю.Ю. Портреты супругов П.А. и А.И. Балашовых. К изучению творчества П.Н. Орлова // Сообщения ГЭ. LXXXVIII. СПб., Издательство Государственного Эрмитажа. 2020. С. 61-69. (0,94 п.л.)
47. Гудыменко Ю.Ю. Вокруг Неффа: о портретах Е.А. Сухозанет и Т.Б. Потемкиной / Художественный вестник. № 7. СПб., 2020. С. 153-163. (0,89 п.л.)
48. Гудыменко Ю.Ю. История бытования произведения как атрибуционный метод. Статья вторая / Русские портреты XVIII – начала XX века. Материалы по иконографии. Вып. IX. СПб., 2020. С. 158-166. (1,12 п.л.)

49. Бакалдина Е.В., Гудыменко Ю.Ю. Портрет Н.П. Боткина работы А.В. Тыранова в коллекции Эрмитажа / Русские портреты XVIII – начала XX века. Материалы по иконографии. Вып. IX. СПб., 2020. С. 189- 196. (1 п.л.)
50. Гудыменко Ю.Ю., Попов С.А. Неизвестные художники XIX века из собрания Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа. «Штатский портрет» / Русские портреты XVIII – начала XX века. Материалы по иконографии. Вып. IX. СПб., 2020. С. 199-225. (3,37 п.л.)
51. Бровкин В.Ю., Гудыменко Ю.Ю. Портрет Н.А. Охотникова работы К.П. Брюллова. К завершению реставрации / Сообщения ГЭ. LXXXIX. СПб., Издательство Государственного Эрмитажа. 2021. С. 112-117. (0,63 п.л.)
52. Гудыменко Ю.Ю. «Портрет молодой женщины» из собрания Горчаковых / Атрибуция предмета: интуиция, опыт, документ: сборник научных статей XXVII царскосельской конференции. СПб., 2021. С. 277-283. (0,44 п.л.)
53. Гудыменко Ю.Ю., Плотникова Ю.В. Неизвестные художники XIX века из собрания Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа. Женский портрет 1800-1820-х гг. / Русские портреты XVIII – начала XX века. Материалы по иконографии. Вып. X. СПб., 2021. С. 233-246. (1,75 п.л.)
54. Гудыменко Ю.Ю. Загадки женского портрета / Русские портреты XVIII – начала XX века. Материалы по иконографии. Вып. X. СПб., 2021. С. 209-221. (1,62 п.л.)
55. Байрд О.А., Гудыменко Ю.Ю. Русская француженка Мария Гомион Прево. Материалы к биографии художницы / Художественный вестник. № 8. СПб., 2021. С. 116-135. (1,54 п.л.)
56. Гудыменко Ю.Ю. Традиции и новаторство в портретной живописи К.П. Брюллова 1820-х гг. / Общество. Среда. Развитие. 2021. № 1 (58). СПб.: ЦНИТ «Астерион», 2021. С. 62-68. (0,57 п.л.)
57. Гудыменко Ю.Ю. Портрет А.А. Челищева работы О.А. Кипренского и детский портрет 1790-1800-х гг. / Общество. Среда. Развитие. 2022. № 2 (63). СПб.: ЦНИТ «Астерион», 2022. С. 74-77. (0,32 п.л.)
58. Гудыменко Ю.Ю. Неизвестный портрет графа А.Г. Кушелева-Безбородко / Труды Государственного Исторического музея. Выпуск 217. Проблемы изучения русского портрета XVIII-XIX веков. Материалы научно-практической конференции 14-15 мая 2019 г. М.:

Издательство Государственного Исторического музея, 2022. С. 198-201. (0,25 п.л.)

59. Гудыменко Ю.Ю. Портрет принца Фридриха Вюртембергского работы К.П. Брюллова из собрания Эрмитажа / Художественный вестник. 2023. № 10. С. 69-86 (1,46 п.л.)
60. Гудыменко Ю.Ю. О портрете Н.И. Греча из собрания Эрмитажа / Ученые наследники пророков. Сборник статей к 80-летию Михаила Борисовича Пиотровского. СПб., Издательство Государственного Эрмитажа, 2024. Том. 2. С. 239-245. (0,87 п.л.)