

УДК 75.041
ББК 85.147

Самохин Александр Вячеславович

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, отдел русского искусства, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21
ORCID ID: 0000-0002-1475-6867
ResearcherID: KIK-2038-2024
alsamokhin@mail.ru

Ключевые слова: бытовой жанр, портретная живопись, искусство Нового времени, реализм, социология искусства, психология искусства

Самохин Александр Вячеславович

Бытовая живопись и портрет: на границе жанров



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-3-382-411

Для цит.: Самохин А.В. Бытовая живопись и портрет: на границе жанров // Художественная культура. 2024. № 3. С. 382–411. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-382-411>.

For cit.: Samokhin A.V. Genre Painting and Portraiture: On the Boundary Between Genres. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 3, pp. 382–411. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-3-382-411>. (In Russian)

Samokhin Aleksandr V.

PhD (in Art History), Senior Researcher, Department of Russian Art, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID ID: 0000-0002-1475-6867
ResearcherID: KIK-2038-2024
alsamokhin@mail.ru

Keywords: genre painting, portrait painting, Modern art, realism, sociology of art, psychology of art

Samokhin Aleksandr V.

Genre Painting and Portraiture:
On the Boundary Between Genres

Аннотация. В статье рассматриваются произведения русской и западноевропейской живописи, сочетающие в себе элементы бытового жанра и портрета. На протяжении текста эти картины условно именуются «портретно-жанровыми», но учитываются и другие варианты их названия. Кратко прослеживается исторический путь портретно-жанровой живописи от Позднего Средневековья до XIX века. В центре внимания автора — реализм XIX века как сумма всех художественных находок более ранних мастеров, творчество которых можно отнести к протореалистическим тенденциям. Отдельно обсуждается проблема психологии и социального статуса персонажей портретно-жанровой картины. Затрагивается вопрос о существовании портретно-жанровой живописи накануне разрушения традиционной академической системы жанров и в условиях все усложняющегося стилистического многообразия в искусстве XIX века.

Abstract. The article highlights a trend in Russian and Western painting concerning the boundaries between genre and portraiture. In the article the author refers to such pieces of art as a mixed 'everyday genre with portraiture', though some other definitions are also taken into account. The article contains a historical survey of this mixed genre encompassing times from the Late Middle Ages to the 19th century. The author focuses on the 19th century realism as a sum of the earlier European pictorial art manifesting to be the Protorealistic tendency. A special subject matter of the article is the psychological and social identity of the depicted characters. Another issue discussed is a fate of the 'everyday genre with portraiture' mix in the context of the terminal stage of the academic genre system and the widening stylistic range in the 19th-century fine art.

Введение

Произведения искусства, находящиеся на границе между портретом и бытовым жанром, были широко распространены в русской и западноевропейской живописи Нового времени. В этом плане особенно много интересных решений приходится на XVII и XIX век. Терминология, которая используется при обращении к портретно-жанровым композициям, не проста и подчас противоречит сама себе: употребляемое далее выражение «портретно-жанровая живопись» удобно лишь тем, что подчиняется только формальной логике, а не является принадлежностью какого-либо способа искусствоведческого анализа. У примененной дефиниции нет истории, и в данном случае это удачно.

Бытовой жанр практически не имеет устойчивой классификации, в отличие от портрета, который принято разграничивать на множество поджанров. Портреты бывают «бытовыми», «жанровыми», «историзированными», «аллегорическими», «театрализованными», «костюмированными», «артистическими», «историческими» и т.д. Иногда можно говорить о «портрете-типе». В связи с темой настоящей статьи особенно важно, что портрет бывает «обстановочным» и способен превращаться в «портрет-картину», но последние два определения выработаны в недрах советской историографии и имеют ограниченное хождение. Наконец, иной раз возникает проблема: если портретное изображение включает в себя элементы бытового жанра, то будет ли оно являться портретом или бытовым жанром? Что здесь ведущее и что ведомое? Какие новые возможности создает такое сочетание и какие опасности в себе таит?

Однако все по порядку. Вот несколько «индикаторов», которые указывают на переход портретного произведения в портретно-жанровое:

- 1) анонимность изображенной персоны;
- 2) особенности мимики и жеста персонажа, изображение которого не «сущностно», а «ситуативно»;
- 3) многозначительность бытовых деталей, даже если их мало в количественном отношении;
- 4) подчеркивание простых, привычных действий модели, нередко преподнесенных как функция портретируемого, иногда с ироническим оттенком;

5) следы эмблематического мышления, особенно в XIX веке, в условиях постепенного забвения классической изобразительной эмблематики;

6) преобладание «демократического» типажа, персонажей невысокого социального статуса, стремление художника глубже освоить эту натуру в визуальном и психологическом плане.

Любая портретно-жанровая работа становится творческой удачей, только если художник мыслит конструкцию произведения как двуединую и ставит своей целью создать синтез двух составляющих замысла и композиции. Жанровая двойственность должна помогать образной интерпретации произведения, а не становиться досадной помехой. Судьба портретной и бытовой живописи складывалась в разные времена по-разному. Оба жанра одинаково процветали в эпоху барокко, достаточно легко вступая в симбиоз. В обусловленной нормами классицизма российской академической иерархии жанров бытовая картина получила название «малого исторического рода», следующего сразу же за «большим», то есть в собственном смысле исторической картиной. Однако культурно-историческая ценность портрета, стоявшего в академической иерархии ниже бытового жанра, никогда в прошлом не подвергалась сомнению, в то время как сам бытовой жанр должен был доказывать свою нужность и «благонамеренность», увязывая труды живописцев с различными идеями и настроениями, витавшими, что называется, в воздухе. Общественная функциональность бытовой картины наиболее рельефно проявилась в русском и западноевропейском искусстве XIX века, и прежде всего — в произведениях реализма этого времени.

Полная история портретно-жанровых образов еще не написана. На русском языке проблема «жанрового портрета» и его места в художественной культуре ставилась в связи с монографическими исследованиями о жизни и творчестве отдельных художников, например Ф. Халса [Сененко, 1965, с. 93–126]. Если в указанной отечественной книге широко использовался термин «жанровые портреты», то в капитальном исследовании С. Слайва о Халсе те же произведения названы только «жанровыми картинами» и «жанровой живописью» [Slive, 1970, p. 80–82, 111]. Из современных искусствоведов можно отметить Н.А. Яковлеву и ее работы, посвященные жанровой струк-

туре русской живописи XIX века [Яковлева, 1987; Яковлева, 2007]. К сожалению, ее начинания не были продолжены другими специалистами, так что этот аспект истории искусства пока еще ждет своих исследователей. Истории портрета и жанровой живописи посвящены популярные книги Г.В. Ельшевской [Ельшевская 2002, с. 36–39, 106, 190; Ельшевская, 2003, с. 38–50]. Проблемы изучения отдельных жанров в русской живописи XIX века рассмотрены в нескольких коллективных монографиях, к которым полезно обращаться до сих пор [Русская жанровая живопись, 1964]. Концептуальная статья А.А. Карева «На границах русского портрета XVIII века» [Карев, 2020] интересна не только конкретным содержанием, но и примененными в ней научно-исследовательскими методиками.

Взаимоотношение портретного и бытового жанра в западноевропейском искусстве

Для начала разговора о портретно-жанровых композициях необходимо перечислить несколько тенденций в мировом искусстве XVI–XVIII столетий. Без учета этих процессов невозможно оценить традиционность и новаторство образцов портретно-жанровой живописи XIX века. На наш взгляд, ее «генеалогическое древо» в Европе прослеживается со времен готики (если не затрагивать художественное наследие Античности, конечно). Оставляя в стороне средневековую скульптуру, отметим идущий из книжной миниатюры образ Безумца, содержащийся в тексте Псалтыри. Псалом 52 открывается фразой «Сказал безумец в сердце своем: „Нет Бога“». На миниатюре из Псалтыри герцога Беррийского, иллюстрированной прославленным миниатюристом Жакмаром д'Эсденом (после 1384, Национальная библиотека, Париж), Безумец предстает обнаженным и совершенно лишенным индивидуальных черт, зато снабженным символическими деталями: хлебной лепешкой и суковатой дубиной. Такая же дубина в дальнейшем будет атрибутом персонифицированной Глупости (Джотто, «Аллегории пороков — Глупость», 1306, Капелла Скровеньи, Падуа) и перейдет в иконографию таких экспрессивных персонажей, как бродяга у И. Босха («Блудный сын [?]', 1510, Музей Бойманса ван Бёнингена, Роттердам). В свою очередь, надкусывание хлеба Безумцем на миниатюре является буквальным иллюстрацией текста псалма

(52:5): «Неужели не вразумятся делающие беззаконие, съедающие народ мой, как едят хлеб, и не призывающие Бога?»

Антитезой деликатной книжной миниатюре Жакмара д'Эсдена в ренессансной живописи явились ансамбли аллегорических фигур, в которых были воплощены Добродетели и Пороки. Эти персонажи отличались стихийной витальной энергией, острохарактерностью, каковая послужила фундаментом для конструирования образов экспрессивных героев нидерландской живописи, с их грубой психологической «фактурой». В качестве примера назовем «Сборщиков податей» (1540-е годы, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург; существует много авторских повторений) Маринуса ван Реймерсвале, где сосуществует символично-аллегорическое художественное мышление, чисто нидерландский интерес к утрированной мимике и жесту, стремящимся даже не к карикатуре, а к какой-то безраздельной инфернальности. «Сборщики податей» — картина одновременно нравоучительного, иносказательного и в той или иной степени театрализованного характера, строящаяся на гиперболизации персонажей, обладающих зачатками анонимных героев портретно-жанровой картины.

На эпоху Ренессанса приходится появление как минимум трех любопытных однофигурных картин, которыми открывается история светских портретно-жанровых изображений эпохи Возрождения. Первая из них — довольно скромная по своим живописным достоинствам маленькая картина веронского мастера (работал в первой четверти XVI века) Дж.Ф. Карото «Мальчик с рисунком» (Музей Кастельвеккио, Верона). В ней есть все, что скоро, в эпоху барокко, понадобится для исполнения однофигурной жанровой картины: заигрывание персонажа со зрителем, любование собой, натянутая улыбка, чуть-чуть приоткрывающая зубы, в которой больше сарказма, чем доброты. Немного позднее, в XVI–XVII веках, такая образность воплощалась в картинах, демонстрирующих разного рода шутов, уродцев и другие «живые редкости» (например, К. Массейс, «Безобразная герцогиня», 1525–1530, Национальная галерея, Лондон; А. Бронзино, «Портрет карлика Морганте», ок. 1533, Галерея Питти, Флоренция; Х. де Рибера, «Хромоножка», 1642, Лувр, Париж; серия изображений придворных шутов Д. Веласкеса).

Гротесковая жанровая линия преодолевается в однофигурных картинах, в которых получает развитие натюрмортный компонент,

поддерживающий силу центральной фигуры-олицетворения сразу нескольких явлений, важнейшее из которых — природа. Так, в Нидерландах бесчисленное множество раз изображается фигура кухарки со съестными припасами (П. Артсен, «Кухарка», 1559, Королевский музей изящных искусств, Брюссель; И.А. Эйтевал, «Кухарка с изображением Христа в доме Марии и Марфы на заднем плане», 1620–1625, Центральный музей, Утрехт). Интереснейшее исключение из ряда довольно-таки поверхностных образов человека в подобных картинах — «Портной» (ок. 1570, Национальная галерея, Лондон) североитальянского мастера Дж.Б. Морони. Исполнявший аристократические портреты в хорошо узнаваемых испанских костюмах того времени, Морони прилагает привычную для него композиционную схему и к изображению своего несколько необычного героя, исполненного собственного достоинства и наделенного трудолюбием.

«Жанровые портреты» — этот логически сомнительный, но удобный термин идеально подходит для описания таких произведений живописи, как, например, однофигурные композиции Франса Халса. Они экспрессивны, но дружелюбны, идут навстречу зрителю, наверняка напоминая ему некоторые театральные впечатления. На пересечении исторической картины, бытового жанра и портрета находятся изображения греческих философов у Х. Риберы и Д. Веласкеса. В связи с эволюцией нидерландского бытового жанра и его кризисом во второй половине XVII века отдельного разговора требует живопись Геррита Доу, визитной карточкой которого стали картины с появлением главного героя в оконном проеме. В обрамлении тяжелой каменной массы появляется безмянный персонаж, чтобы выполнить свои профессиональные обязанности и покрасоваться, как на сцене бродячего театра-балагана («Врач», 1653, Художественно-исторический музей, Вена; «Трубоч с банкетом на заднем плане», 1660–1665, Лувр, Париж). Картины Доу обычно включают в себя посторонние фигуры на заднем плане, но тем не менее они — серьезные кандидаты на право называться «жанровыми портретами» сразу после таковых работ Халса, менее фантазийных, но зато свидетельствующих о более глубокой разработке индивидуальных характеров при отказе почти от всего громоздкого предметного окружения, как у Геррита Доу.

В творчестве мастеров XVIII века обнаруживаются однофигурные картины, насыщенные деталями, дополняющими представление

о типичности и индивидуальности героя. Типичность, витальные и социальные особенности модели преобладают. Разное общественное положение портретируемого — разным выходит и его изображение, сфокусированное на одной доминанте. В трактате Роже де Пиля «Понятие о совершенном живописце...», в XVIII веке частично переведенном на русский язык А.М. Ивановым, говорится как раз о такой ограничительной доминанте: «Должно, чтоб... портреты казались как бы говорящими о себе самих и как бы извещающими: смотри на меня, я есмь оный непобедимый царь, окруженный величием...» или «...я та веселонравная, которая любит только смехи и забавы...» [Коваленская, 1964, с. 53]. Визуальный материал (под которым подразумеваем массив сохранившейся живописи интересующего нас хронологического отрезка) позволяет сделать общие выводы о том, что барочные и рокайльные тенденции XVIII столетия не слишком способствовали развитию портретно-жанрового направления. Чаще встречался «историзированный» портрет, персонажи которого позировали художнику в образе богов, богинь, героев и героинь древности. Доживает свое время стиль барокко, к которому изначально тяготела историзированная портретопись.

Европейские и русские мастера XIX века непритворно ценили художественное наследие XVII века, нередко считая его высшим образцом правдивого искусства, отразившего повседневную жизнь народа в его главных социально-психологических типах и характерных занятиях. Реализм XIX века протягивал руку нидерландской школе, правда, не учитывая того, что стало известно знатокам искусства только в XX веке: символично-эмблематические подтексты, театрализация, связь с фольклором (поговорки). Мост, перекинутый между XVII и XIX веком, имел и другое значение для истории реализма: он позволял миновать искусство XVIII столетия. Жанрово-портретных картин XVIII века сравнительно немного, но они отличаются новаторством, выразившимся и в трактовке образа человека, и в смелом техническом исполнении, и в постоянной оглядке на эстетическую категорию вкуса, важнейшую для мастеров века Просвещения. Мало-помалу забывается старый язык эмблем, символов и аллегорий, превращавший композицию в ребус для «посвященных». Грубоватая манера портретно-жанровых работ, характерная для эпохи барокко, уходит со сцены, прогоняемая этикой Просвещения (например,

«Мальчик с юлой» Ж.-Б.С. Шардена, 1738, Лувр, Париж). Желание видеть вещи прямо, без гнета условности, сделать понимание смысла картины естественным процессом, не обусловленным какими-то тайными знаниями, весьма типично для живописи XVIII–XIX веков.

Система жанров в искусстве Нового времени. Проблема определения границ бытовой и портретной живописи в искусствознании

Когда сформировалось понятие «жанровые портреты» и как оно завоевало статус историко-художественного термина, к сожалению, неясно, потому обзор литературы на эту тему весьма краток. Среди русских изданий второй четверти XX века оно встречается в нестрогом значении в книге И.И. Иоффе «Синтетическая история искусства» [Иоффе, 1933]. Предлагаемая автором этого трактата изрядно путаная систематика сейчас имеет в основном историографическое значение, но может послужить для прослеживания изменений в употреблении тех или иных слов, относящихся к изобразительному искусству.

У И.И. Иоффе читаем: «Портреты стремятся к максимальному телесному сходству, к передаче индивидуального характера. Внешнее анатомическое сходство дополняется выразительностью, основным мимическим и жестикюляционным проявлением данного лица. Усиленная разработка внешности лица в его обычном профессиональном выражении делает эти портреты жанровыми» [Иоффе, 1933, с. 256–257]. Эти рассуждения находятся в части текста, посвященной В.Г. Перову, и пример жанрового портрета, приведенный И.И. Иоффе, изумляет: по его мнению, таковым является портрет Ф.М. Достоевского работы Перова. Этот портрет, оказывается, «характеризует индивидуальное через сословное, профессиональное, но все же он бесконечно далек от стоячих характеров Федотова» [Иоффе, 1933, с. 257].

Коллективная монография «Русская жанровая живопись XIX — начала XX века», изданная в 1964 году, содержит несколько теоретических и критических замечаний, процитировать которые уместно и сейчас. Например: «Изобразительные средства художников-жанристов... отвечают... общему направлению развития бытовой темы. В их произведениях почти нет действия, композиционные построения статичны, сюжет чрезвычайно несложен. Они более служат целям

демонстрации народных типов и того окружения, в котором протекает жизнь крестьянина, нежели изображению событий. Очень популярна в это время своеобразная художественная форма, соединяющая в себе особенности портретного и бытового жанра» [Русская жанровая живопись, 1964, с. 11].

Если отчетливая типология и рубрикация бытового жанра в изобразительном искусстве на практике недостижима, как неисчислимы бытовые ситуации, к которым может обратиться художник, то портретный жанр, как отмечалось выше, неотступно требовал более жесткой классификации. Чем ближе изучаемый изобразительный материал к современности, тем сложнее выделить портретно-жанровые работы как некий «субжанр». К примеру, говоря о голландской живописи, еще можно ограничиться парой «портрет-жанр и портрет-тип»: «В сложившейся системе портретов особое место принадлежало двум его ответвлениям: портрету-жанру и портрету-типу. Первый возникает как персонифицированная в образе одного, иногда двух персонажей жанровая картина. Ее герой всегда занят определенным, живо передаваемым действием и как бы случайно увиден художником» [Верижникова, 2004, с. 57]. Применительно к XVIII веку это было бы уже слишком просто, а что касается века XIX, то и не совсем верно. Остановимся на XIX столетии немного подробнее.

Портрет-тип и жанровый портрет в искусстве романтизма и реализма

Изменения в сюжетной части художественного замысла непременно влекут за собой изменения в области формы, стиля, иконографии. По нашим наблюдениям, реализм в искусстве как высшая точка стремлений к правде и объективности для русского сознания был и остается не столько стилевой дефиницией, сколько философским термином. Реализм — это нравственно понятая часть земной реальности, а не только метод создания неких относительно правдоподобных сюжетов и образов. Русское искусство XIX века поражает жанрово-типологическим разнообразием, широким охватом предметов и событий то реального, то идеализированного, то выдуманного мира. Лучшие живописные работы этого столетия, на которое пришлось несколько художественных стилей и на-

правлений (поздний классицизм, романтизм, реализм, академизм, отклики на зарубежный импрессионизм и символизм), были основаны на единстве типического и индивидуального, рационализма и чувствительности, национального и общечеловеческого, на размышлениях о судьбе цивилизации, о ее создателях и противниках. На хронологическом отрезке между 1800 и 1914 годом наблюдается то плавное, то ступенчатое, но всегда существенное увеличение числа художников и количества созданных ими произведений (при этом достаточно полно сохранившихся).

Аналогичные процессы определили состояние всех ветвей культуры этого времени, что заставляет говорить об информационном буме, имевшем место в России и Западной Европе и носившем глобальный характер. Ввиду всего сказанного, историк искусства вынужден учитывать соотношение портретно-жанровых картин и того массива произведений, объем которого можно приблизительно вычислить. Относительные числовые данные обычно бывают показательнее абсолютных. Например, в живописи второй половины XIX века количество портретно-жанровых работ превосходило их же количество, возникшее в первой половине столетия, но с оглядкой на интенсивность художественной жизни в 1800–1850-х годах надо заключить, что удельный вес портретно-жанровых картин в живописи первой половины века чрезвычайно велик. Действительно, портретно-жанровые композиции нередки и во второй половине века; верно также, что произведения этого условно выделяемого здесь смешанного жанра таковыми не задумывались, а рассматривались либо в согласии с устойчивой академической иерархией, либо как некая «поэтическая вольность». Романтик увидел бы в ней еще один довод в пользу свободы творчества, реалист — показал бы, как отличаются академические художественные стандарты от самой жизни. Думается, портретно-жанровая картина была не только ярким, жизнеспособным явлением, но и своеобразным индикатором увядания классического изобразительного искусства, в целом обязанного традиционным академиям.

Портретно-жанровая картина — пример того, как человеческая культура, будучи единым целым, способна воплотить свои исторически сложившиеся потребности эстетическими средствами. Исследование массива произведений живописи, занимающих место на границе бы-

тового и портретного жанра, ярко высвечивает затронутую проблему. Взятые в контексте эпохи, эти произведения предоставляют ключ, инструмент, обладая которым можно расширить знания об историческом бытовании популярных картин, о предпочтениях публики, о жесткости или, наоборот, гибкости жанровой и стилевой системы, выработанной академиями художеств в Новое время. В трудных и вместе с тем наиболее интересных случаях проблема жанровой характеристики произведений просто игнорируется. В историографии замечен и другой путь (на наш взгляд, малопродуктивный) — усложнить представление о многообразии жанров, отрываясь от исторической фактографии и заменяя реально существовавшую жанровую номенклатуру. Не менее сложно рассуждать о соотношениях жанра и стиля и проследить, как стилевая эволюция вызывала перестройку жанровой структуры искусства, а изменения в системе жанров участвовали в произвольной смене стилей, художественных течений и направлений.

В русском и мировом искусстве пограничные жанровые явления послужили обогащению выразительных средств живописи, графики, скульптуры и способствовали, хотя и не без усилий, установлению желаемых взаимоотношений художественного и реального. Работы, сочетавшие в себе черты портрета и бытового жанра, в XVII и XIX веках помогали реализму (как бы ни была разнородна сущность обоих «реализмов») найти свое место среди других художественных тенденций. Изучение границ жанров и преодоления этих границ остается весьма важным занятием применительно к истории реализма — как концепта и как непосредственной практики. Вместе с тем, возникает и противоположный аспект: можно видеть и сделать достоянием искусствоведческих штудий те исторические факты, когда смешение портрета и бытовой картины приводило к созданию произведений с большим компонентом академизма, оторванных от жизни (что совсем не обязательно вредит художественным качествам) или, напротив, произведений, претендующих на документальность и верность реальным, особенно простонародным, типажам.

История портретно-жанровой живописи и графики увлекательна и сама по себе, но в изучении русского и зарубежного искусства реализма XIX века данная проблематика занимает ключевое место. Реализм, с его утопическим стремлением к отражению жизни «как

она есть», разумеется, заинтересовался обстановочным портретом и портретом-типом, стараясь непременно достичь в таких произведениях единства индивидуального и типического начала. Как их совместить на одном полотне, как дать возможность портретному и бытовому жанру проявиться в симбиозе — это вопросы наполовину художественно-исторические, наполовину философские, равно излюбленные в XIX веке, который в немецкой классической философии позаимствовал основы диалектики, соединяющей, казалось бы, несоединимые мысли и понятия. Влечение к абсолютной научной истине у позитивистов не менее германского диалектического мышления было продуктивно для искусства в том смысле, что жизнь в нем демонстрировалась в своих противоречиях и контрастах, причем с точностью, требуемой научно-аналитическими методами позитивизма.

В середине — второй половине XIX века главной тенденцией европейского искусства явилось разрушение ренессансного в своей основе академического базиса, подводившегося под художественную практику приблизительно с конца XV столетия. Трудно назвать определенную дату, когда ренессансно-академическое искусство, просуществовав около 400 лет, исчезло и на смену ему пришли ряд направлений нонклассики XX–XXI веков. Составляющие этого процесса включили в его сферу не только творческие эксперименты (таков удобный эвфемизм по поводу того, что зритель не хочет понять) и скандальные эпизоды, но и огромный пласт новых созидательных возможностей, и солидное количество истинно художественных произведений.

Близящийся финал жизни «старого» искусства, если окинуть взором панораму различных стилей и творческих направлений XIX века, выразился в их быстрой смене и отрицании какой-либо одной эстетической концепции иными взглядами на смысл «изящных искусств». Скорость этого процесса только лишь возрастала к началу XX века, когда уже началась умопомрачительная гонка антиклассических «измов». Субъективное ускорение исторического времени сказалось еще в XVIII столетии, на которое хронологически приходится классицизм и барокко (частично), а также рококо. В свою очередь, XIX век увеличил скорость художественно-исторических процессов и силу притяжений-отталкиваний соседних по времени творческих кредо. Перечислять эти стили и направления нет нужды, потому что тогда придется перечислить их все.

Конец ренессансно-академической канонической системы можно констатировать еще и в таком явлении, как разрушение границ между жанрами изобразительного искусства и повышение удельного веса смешанных жанров. Происходящее в художественной сфере брожение умов затронуло все стилистические группы (т.е. стили, течения и направления в искусстве). Есть смысл в том, чтобы отдельно проанализировать деформации (как мы сейчас понимаем, они бывают полезными и высокохудожественными), которые претерпела теория и практика классицизма, романтизма, реализма, раскрыть секреты новаторства импрессионистов, постимпрессионистов и символистов, и, что сейчас важнее всего, можно показать конкретные визуальные формы произведений, не только отмечая оригинальность подобных работ, но и утверждая их роль в складывании некоего исторического континуума, которому в большей мере присуща идея непрерывности развития, нежели обыгрывание разрыва между поколениями художников.

Поиски непрерывности усложняются тем обстоятельством, что подходящий материал безмерно велик, а значит, в предусмотренных рамках статьи есть возможность остановиться только на вершинах портретно-жанровой живописи — и тогда в свои права вступает уже не идея континуума, а наблюдение за отдельными значительными явлениями в художественной среде. Портретно-жанровая живопись (также рисунок, гравюра, скульптура) XIX века представляет собой не слишком упорядоченный конгломерат произведений, классифицировать которые в жанровом отношении трудно, а иной раз и бессмысленно. Любой жанр, его специфика и отношение к другим жанрам зависят от стиля эпохи. Романтизм, приблизительно совпадающий с первой половиной XIX века, заставил посторониться классицизм и сентиментализм, хотя сочетания двух-трех стилистических явлений были возможны и, более того, не снижали художественного качества произведений. Размежевание классицизма и романтизма было особенно заметно во Франции — законодательнице прекрасного на протяжении XIX века. Именно во Франции каждый новый стиль должен был свергнуть предыдущий, расчищая место для настоящих и будущих своих шедевров. Подобным содержанием наполнялись условно выделяемые художественные «революции», творившие конкретный, материализованный образ соответственного «стиля»:

обычно в качестве французских творческих «революций» выделяют романтическую и реалистическую «битву», которые заключались в смене формы и содержания произведений искусства. До других стран доходил глухой шум этих битв.

Отметим две серии произведений французской школы, самая суть коих кроется именно в зрительском определении их жанровой специфики и выработке отношения зрителя к их оригинальности. Речь идет о двух живописных сюитах, между которыми нет какой-либо конкретно-исторической связи. Наоборот, они максимально далеки друг от друга. Одна из двух подразумеваемых серий — это изображенные кистью Т. Жерико поразительно одинокие в своем времени и пространстве жанровые портреты угрюмых обитателей Сальпетриера и Бисетра, парижских клиник для душевнобольных (в Сальпетриере находились женщины, в Бисетре — мужчины).

В уникальной по замыслу серии их анонимных портретов («Портрет клептомана», около 1820, Музей изящных искусств, Гент; «Старик, считающий себя полководцем», 1822, частное собрание; «Старуха, страдающая манией зависти, или Гиена Сальпетриера», 1823, Музей изящных искусств, Лион, и др.) проиллюстрированы разные типы человеческой личности, принявшие в данном случае гипертрофированные формы и приведшие к психическому заболеванию. Все персонажи-пациенты «скорбного дома» не только в силу болезни, но и ментально страдают от того, что они не в состоянии отказаться от своей навязчивой мысли: в медицине XIX века такое душевное расстройство без излишних комментариев называли «мономанией» [Турчин, 1982, с. 156].

«Я знал одной лишь думы власть, / Одну, но пламенную страсть: / Она, как червь, во мне жила, / Изгрызла душу и сожгла», — эти слова вложены М.Ю. Лермонтовым в уста монастырского послушника-мцыри, судьбу которого до некоторой степени повторяет каждый романтический герой. Есть что-то общее между главным действующим лицом поэмы Лермонтова и обитателями Сальпетриера и Бисетра: это люди, которых погубила «пламенная страсть», в чем бы она ни выражалась. Романтическая дума способна возвысить человека, но может и способствовать его падению. Когда он противопоставляет себя миру, то лишается рассудка и восприимчивой души.

Обремененный монотонией обитатель Сальпетриера в принципе мог стать идеальным героем романтического склада: он погружен в свой неповторимо персональный мир, он способен мечтать, держать и всеми силами добиваться утраченного или несуществующего. Как художник-романтик, Жерико вторгся в типичную для романтизма дихотомию свободы и несвободы, вписав эту экзистенциальную проблему в тесный мирок больницы, постояльцем одной из которых одно время был он сам. На другой стороне медали — просто болезнь, которая обусловлена человеческой физиологией, а не «каким-то там» романтизмом. Если учесть портретную концепцию Жерико и метод его работы над образами душевнобольных, то сквозь общие места романтической живописи просматривается нечто иное — реализм с его интересом к «изнанке» жизни, с глубоким пониманием связи «человек — среда», «человек — общество», со стремлением понять и осчастливить каждого, но и с отчаянием от того, что лучшие надежды остаются утопией. Внешне неэстетичное в реализме оборачивается прекрасным, если приложить к пониманию образа достаточно душевных усилий зрителя. Действительно, Жерико, художник романтизма, имеет некоторое отношение и к реализму: не только в серии, посвященной парижским душевнобольным, но и в работах, созданных во время поездки в Англию. Они иной раз настолько напоминают мотивы будущего реализма-натурализма, что Жерико надо признать одним из основателей этого направления.

Во французском искусстве XIX века появилась и другая выдающаяся, но противоположная по образно-эмоциональному строю сюита картин, выполненная К. Коро. Составляющие ее полотна не являются серией: художник на протяжении всей жизни писал молодых девушек в медитативном состоянии и отрешенности от внешнего мира. Среди этих персонажей Коро встречаются и безымянные, и названные малоизвестными «романтическими» именами, и представленные зрителю как воплощения аллегорий («Агостина», 1866, Национальная галерея, Вашингтон; «Девушка с жемчужиной», 1868–1870, Лувр, Париж; «Поэзия», Музей Вальраф-Рихарц, Кельн). Самое удивительное в «фигурных» работах Коро — естественность перехода от приемов романтизма к необычайно тонкому и хрупкому варианту реализма, через который уже просматриваются образы символизма и «декаданса». Неопределенность статуса героинь Коро в мироздании — это

источник их красоты, но и вечная их драма. Чтобы стать обычными людьми, они чересчур бесстрастны и созерцательны, а чтобы оставаться воплощениями природы, слишком похожи на людей, «знающих добро и зло».

Жанровую принадлежность «фигурных» картин Коро определить не так просто: его анонимные персонажи больше пришлись бы ко двору немного позже, в период расцвета символизма, прерафаэлитам они тоже не были бы чужды. Мастер творит человека-природу в один и тот же миг. Поэтика женских образов Коро наследует аналогичным героиням Я. Вермеера, а для русского зрителя сразу же служит напоминанием о девушках в «дворянских гнездах» В.Э. Борисова-Мусатова. Случай Коро интересен еще и тем, что многие его пейзажи населены античными олицетворениями природы и героями древности. Несмотря на то что современный любитель искусств, скорее всего, увидит в произведениях данного круга эклектизм сознания художника и его нерешительность в продвижении реалистических норм, «населенные» пейзажи Коро прекрасны как выражение веры в вечную Природу, которая примиряет времена и эпохи.

Жанровая систематика и образное содержание русской живописи XVIII–XIX веков

Зарубежная портретно-жанровая и пейзажно-историческая живопись хранит еще много тайн и интересных совпадений, но хотелось бы обратиться к русскому изобразительному материалу. Бросим взгляд на то, какое наследие оставил «российский» XVIII век веку XIX [Брук, 1990, с. 7–8, 231–232]. Как и на Западе, в начале пути, который должен был привести к сложению портретно-жанровых композиций в России, важную роль сыграла смеховая культура. Среди первых мужских героев русской светской живописи — образы пародийные, нелепые, комичные, смысл которых, тем не менее, привносится «государственной» эстетикой, только еще складывавшейся в те годы (Г. Гзель «Портрет великана Н. Буржуа», 1716, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, далее — ГРМ). Разница в том, что европейцев развлекали шуты, стоявшие внизу социальной лестницы, а при Петре I в состав Всешутейшего, Всепьянейшего и Сумасброднейшего собора входили ближайшие к царю подданные. «Преображенская» серия портретов,

разошедшаяся по отечественным центральным музеям, включает в себя образы участников скандального Собора. Зачем была написана эта серия, до конца не ясно, но очевидно, что русская портретная живопись в петровское время, как и за рубежом, начиналась с создания грубоватого комедийного типажа [Русский исторический портрет, 2004, с. 15, 171–183].

Изображения простолюдинов поначалу (в России — в первой половине XVIII века) создаются и преподносятся как предмет то ли научного, то ли дилетантского любопытства. Вступала в свои права смесь заинтересованности и сословного снобизма: мужики и бабы страшные, понурые, измученные, а уж какой в избе смрад, это хорошо можно себе представить! В дальнейшем, по мере смягчения нравов, во второй половине XVIII века возникали образы, к которым трудно не почувствовать симпатии. Небольшое число картин бытового жанра, выполненных русскими мастерами в XVIII веке, имеет столь важное значение для дальнейшей истории жанровой живописи, что приходится неизбежно сравнивать более поздние (XIX века) русские картины о крестьянской жизни с творчеством М. Шибанова, а изображения городского пространства — с акварелями И.А. Ерменёва.

Крестьянский портрет-тип, безымянный или с указанием имени, вернется в русское искусство с творчеством А.Г. Венецианова. О.А. Кипренский как будто бы проводил эксперименты с различными анонимными персонажами: какой красотой они красивы, как их можно поименовать в заглавии картины или графического листа. Немного патриархальные, благодушные герои и героини В.А. Тропинина претендуют на то, что, минуя романтическую стадию, перешли от сентиментализма к реализму. В некоторых случаях, потеряв настоящее имя, персонажи прекрасно обходятся без него. В русских «жанровых портретах» первой половины XIX века всегда ощущается несуетность человека, его любовь к жизни и людям. К «нежанровым» работам главных русских мастеров это тоже относится: нежная, человеческая аура без специальной демонстрации сословного положения модели, сдержанная радость и неглубокая печаль делают галереи портретно-жанровых картин В.Л. Боровиковского, О.А. Кипренского, В.А. Тропинина, А.Г. Венецианова идеальным, но не идеализированным изображением современника. Судя по перечню имен отечественных мастеров, сумевших найти себя в подобном «субжанре», занима-

лись им самые крупные художники первой половины XIX века. Они внесли в русское искусство плеяду гармоничных образов, овеванных романтической фантазией, но никогда не отрывающихся от земли.

По отношению к этому искусству, которое задумывалось как легкое, гедонистическое и ни к чему не обязывающее, исследовательские вопросы выглядят как-то особенно неуместно, однако обойти их молчанием не удастся. Неясно, проходила ли строгая демаркационная линия между заказными портретами известной модели и такими работами, как «Кружевница» (1823) и «Золотошвейка» (1826) Тропинина, «Крестьянка с васильками» (1820-е) и «Захарка» (1825, все — Государственная Третьяковская галерея, Москва, далее — ГТГ) Венецианова. Иначе говоря, назвал ли бы соответствующий художник или его современники эти изображения портретами и почему? Есть ли у нас право назвать «Пряху» (1839, ГТГ) Венецианова или «Молодого садовника» (1817, ГРМ) Кипренского портретом? Если же они к портретной живописи не относятся, то к какой жанровой рубрике они тяготеют? Существует ли для них отдельное жанровое определение, как, например, однофигурный бытовой жанр? Чем качественнее и глубже портретно-жанровые работы, тем сложнее вписать их в адекватную жанровую систематику.

Затронув творчество Кипренского, ограничимся цитатой с исследовательским описанием его картины «Молодой садовник»: «К тому же типу жанровой картины, что и тропининская „Кружевница“, относятся, по существу, и некоторые работы Кипренского. Речь идет, в частности, об известном „Молодом садовнике“... восхищавшем современников. Это тоже идеализированное изображение человека из народа. Оно имеет иные корни в истории изобразительного искусства, но вырастает на той же историко-культурной почве... Фигурка... приникшая в каком-то томном порыве к покрытой травой земле, должна, вероятно, воплощать идею слияния с природой чувствительной и непосредственной детской души. Во всем здесь чувствуются отголоски сентиментально-романтических настроений конца XVIII — начала XIX века» [Нестерова, 2003, с. 17]. Этот пассаж можно отнести практически к любому портретно-жанровому произведению указанного времени, изменив только описываемые детали.

Русская живопись первой половины XIX века с анонимным персонажем предоставляет широкие возможности для размышлений

и споров о жанровой системе. Сами мастера, кажется, тоже не всегда понимали, что получится в результате их творческих стараний. Привлекательно, но не слишком гармонично смотрится картина Кипренского «Читатели газет в Неаполе» (1831, ГТГ). Кто изображен на этом жанризованном портрете? Сам автор картины писал, что на ней «русские путешественники читают статью о Польше» [Турчин, 1975, с. 41], но, возможно, его высказывание связано с цензурными ограничениями. Е.Н. Петрова в согласии с более ранними исследователями полагает, что изображены собственно поляки, — идея, восходящая к запискам скульптора Н.А. Рамазанова [Петрова, 2000, с. 19–20]. Будучи не освоенным на русской почве групповым портретом, работа Кипренского содержит анонимные портретные образы, но назвать ее жанровой из-за того, что в ней есть действие, иллюзия движения и такие мотивы, как газета и эффектная трость, абсолютно неправомерно. Дефиниция «портрет-картина», на наш взгляд, подходит к этой работе Кипренского идеально. В «Читателях газет...» есть напряженная психологическая атмосфера, в которую погружены герои, буквально наэлектризованные чисто романтическим беспокойством. Гипотеза о том, что читатели спешат узнать из газеты новости о Польском восстании (1830–1831), весома, тем более что на газетном листе написано «Польша», но даже если не было бы этой детали, все равно картина воспринималась бы не как праздная беседа четырех человек, а собрание четырех умов, рассуждающих о политике: может быть, и не всегда здраво, но неравнодушно. Центральное для романтической поэтики понятие дружбы, которое исчезнет вместе с закатом романтизма, пока еще позволяет персонажам Кипренского объединиться сердцем и разумом.

Художественный эксперимент с «Читателями газет...» остался в творчестве мастера без продолжения, но обстановочные портреты он писал всю жизнь, без усталости разрабатывая пейзажные фоны и натюрмортные включения для решения каждого портрета. В первой половине XIX века большее значение и широкое распространение получило изображение простолюдинов из сельской и городской среды. Первые были запечатлены Венециановым, вторые — Тропининым. Галерея образов крестьян у Венецианова стоит особняком в силу того, что в ней нарушается идилия, царившая у Тропинина и Кипренского. Бывает, приходится слышать, что Венецианов

идеализировал крестьян, изображал их так, чтобы за их лицами не просматривалась драма бедности и унижения. Это какое-то давнее недоразумение старой, вероятно еще досоветской, историографии: крестьянам Венецианова хорошо известны тяжелый труд, бесправие, несправедливость, апатия от невозможности что-то предпринять. Просто герои Венецианова хорошо утаивают свои чувства, чему их научили годы непростой жизни, но художник открывает внутренний мир крестьянина помимо его воли, причем каждый раз встречаем не насилие над образом, а плод сердечного отношения к человеку из народа. Такой тихой, незамутненной любви к миру и к своим героям не будет, наверное, ни у одного русского художника XIX века.

В этом плане у Венецианова был только один достойный соперник — Тропинин. В советской историографии о нем как об авторе портретно-жанровых произведений говорилось так: «Именно в его [Тропинина] творчестве сложился этот характерный для эпохи тип картины, близкой одновременно портретному и бытовому жанру. Претерпев изменения в новых исторических условиях, он будет очень часто встречаться и во второй половине столетия... Представленные на тропининских полотнах люди относятся к различным общественным группам, однако в большинстве своем они — из „низших“ и „средних“ общественных слоев: крестьяне, мещане, мастеровые, слуги. Тем самым формируется новый вид картины — изображение типического образа человека из народа» [Русская жанровая живопись, 1964, с. 11].

Портретно-жанровые картины Тропинина отличаются мажорным, дружелюбным характером и, вопреки процитированному мнению, не вполне определимой сословной принадлежностью модели. Творчество художника находит себе место на пересечении нескольких стилей и направлений в искусстве первой половины XIX века: традиция сентиментализма у Тропинина мягко перетекает в русское национальное подобие бидермайера. Романтизм в его творчестве отличается уже вполне бидермайеровским миролюбием и благодушием, бесконечно далеким от того романтизма, какой мы знаем по литературным и художественным примерам первой половины XIX века. Немного несмелая кисть портретно-жанровых работ как нельзя лучше соответствует русской версии романтизма и реализма с их «плавающими» границами. Более того, в творчестве мастера продолжали ощущаться признаки сентиментализма.

Как и многие русские художники того времени, Тропинин был преимущественно портретистом: его изображения анонимной модели не отличаются резко от заказных работ с известными по имени персонами. Тем важнее понять неразделимую природу тропининских образов и верность художника своему творческому «я». Такие картины мастера, как «Гитарист» (1823), «Кружевница» (1823), «Золотошвейка» (1826), как варианты его «Пряхи» (не датировано, все — ГТГ), с непостижимым изяществом отражают его нежелание углубляться в социологические дебри. Вернее сказать, их для Тропинина не существует, как не существует для его творчества расхожей мысли о простоте социального устройства, согласно коей на свете есть барин и есть мужик, есть барыня и есть крестьянка. Причины такой настроенности художника — и его жизнь в кругу среднего городского населения, и его двойственное общественное положение как бывшего крепостного, и, наверное, прежде всего, его нравственный склад, позволивший ему ни разу не отступить от принципа, что любой герой картины должен быть обаятелен.

Как мы видели, более противоречивым выглядит художественный мир Венецианова. Эмоциональный диапазон его произведений заметно шире, чем в работах Тропинина, разнообразнее композиционные решения, яснее эволюция типажа и особенности творческой позиции мастера в отношении к крестьянской теме. «Венециановцы», однако, не заинтересовались портретно-жанровой живописью. Ближе к середине XIX столетия в истории русской живописи намечается кризис подобных тенденций. Утвердительный пафос Кипренского, Тропинина, Венецианова в следующих поколениях превращается в поверхностный, хотя и мастеровитый академизм, ранним проблеском которого становятся картины наподобие «Девушки с тамбурином» (1836, местонахождение неизвестно) А.В. Тыранова. Портретно-жанровая живопись других мастеров по-прежнему откликается на интерес общества к своей собственной структуре, в особенности к нижним ее пластам, что находит выход в реализме второй половины XIX века. «Демократический» типаж в ту пору был настолько востребован, что весьма далекий от демократизма К.Е. Маковский создавал и такие портретно-жанровые картины, как «Алексеич» (1881–1882, ГТГ). С.К. Маковский позднее писал о герое этого холста следующее: «...заморских птиц пестовал ютившийся в каморке рядом старый

слуга отца Алексеич, маленький, щуплый, сморщенный, с серебряной серьгой в ухе» [Нестерова, 2003, с. 24]. Появляются портретно-жанровые работы, посвященные представителям интеллигенции: картина «Неутешное горе» (1884, ГТГ) И.Н. Крамского, изображающая жену художника С.Н. Крамскую; «Курсистка» (1880, ГРМ), «Курсистка» (1881, Калужский областной художественный музей), «Студент» (1881, ГТГ) Н.А. Ярошенко. В конце века снова возникает интерес к единоличному изображению человека «из народа» (С.А. Коровин, Н.А. Касаткин, Б.М. Кустодиев).

В правление Александра II, в связи со всеобщим ожиданием либеральных перемен и пристальным взглядом на жизнь «бездомствующего большинства», широкое распространение получил анонимный портрет-тип крестьянской или демократической городской модели. Во второй половине XIX века анонимные крестьянские портреты и неотделимые от них портреты крестьян, названных по прозвищу или роду деятельности, плотно заполнили пространство художественного [Самохин, 2015]. Портретно-жанровым картинам повезло и в начале XX века, но уже не в связи с изучением народного быта и нравов, а главным образом, с потребностями психологизации или символизации персонажа.

Заключение

Чем интересно и почему необходимо изучение смешанных жанров, связывающих воедино образы человека и природы, человека и его социальной среды, что является в искусстве жизненной, реальной основой для возникновения пограничных жанровых образований? Какие эстетические (или иногда как раз внеэстетические) потребности зрительской аудитории они удовлетворяют? Прежде всего, исследование смешанных и пограничных разновидностей в системе новоевропейских академических жанров способно дополнить круг произведений того или иного из этих жанров, обогатить его историю за счет бытовых образов и указать на его скрытые возможности. Так, допустим, композиция картины «Неизвестная» (1883, ГТГ) И.Н. Крамского позволяет говорить сразу о нескольких жанровых составляющих: мы видим и бытовой жанр, и портретный образ, и зимний городской пейзаж, каковой встречается в русской живописи второй половины

XIX века исключительно редко, и потому даже его фрагменты весьма интересны в любом контексте. Одним словом, без учета смешанных жанров XIX — начала XX века история каждого из классических жанров была бы неполна.

Есть и другие примеры того, какие исследовательские вопросы решает изучение жанровых симбиозов. Самый простой вариант такого симбиоза (та же «Неизвестная» Крамского) распространен не столь часто: его особенность заключается в том, что жанровые компоненты художественного целого соседствуют, но не смешиваются; однако же встречается и другой, более сложный вариант, суть которого в неразделимом слиянии различных жанровых компонентов картины. Такую возможность, более или менее очевидную, содержат в себе все жанры, но особенно ярко это проявляется в отношении «портретно-бытовых» композиций. «Амальгамы» иного рода — портретно-пейзажные, пейзажно-исторические, портретно-натюрмортные и прочие — не менее интересны как предмет для историка искусства, но их изучение выходит за рамки заявленной темы.

Если обратиться к истокам привычной академической системы жанров, которая еще не была «сдана в архив» в русском искусстве XIX века, то существование многообразных жанровых и «субжанровых» вариантов и их метаморфоз — это показатель перехода искусства на новый способ конструирования замысла и воплощения сюжета. Сложившееся положение дел не требует от мастеров «художественного цеха» сознательной корректировки: усиление или ослабление тех или иных тенденций неуправляемо, хотя все художественные институции с маниакальным упорством стремятся определить свою политику в условиях плюрализма сюжетов, а также безбрежного стилового многообразия.

Рубрикация жанров русского искусства, впрочем, как и зарубежного, была небанальной задачей для любителей искусств во все эпохи, потому что феномен жанров и особенности их бытования, во-первых, свидетельствуют об устройстве окружающей реальности в сознании людей той или иной цивилизации, а во-вторых, регулируют эстетические воззрения всего общества или его отдельных групп. Тут-то и начинаются для исследователя трудности теоретического плана. В хитросплетениях новоевропейской академической системы жанров на любом хронологическом отрезке существуют в вечном

противоборстве две тенденции, направленные на создание картины: аналитическая и синтетическая. Первая из них порождает «субжанры» и склоняет художника к узкой специализации соответственно педантичной системе этих «субжанров» (пример — нидерландская живопись XVII века, особенно бытовая). Не менее важна оппозиция «индивидуальность — типичность», от интерпретирования которой зависит едва ли не все в историческом бытии портретного жанра. В развитом социуме, кроме того, возникает, пожалуй, самая сложная для научного и художественного осмысления противоположность: «персональное или социальное». Еще одна дихотомия может показаться даже острее предыдущей: «правда или маска».

В XIX веке эти пары противоположностей как никогда явственно актуализировались, причем не только в сфере портрета, но и в других жанрах и видах искусства (рисунок, акварель, гравюра, скульптура). И в творчестве, и в повседневности XIX столетие по-новому открыло человека разного социального и этнического происхождения. Крестьяне, мещане, купцы, священники, небогатые дворяне постоянно становились персонажами реалистической картины, иногда встречались и образы верхушки общества. Попытки разобраться в причинах общественного неравенства, стремление понять, как на индивидуума действует природная и социальная среда, и выстроить классификацию персонажей на строго научной (во что свято верилось), позитивистской основе — все это было в центре внимания интеллектуалов XIX века, особенно его второй половины. Типичная картина эпохи реализма так или иначе являлась иллюстрацией к тем или иным размышлениям об истинной природе человека, образ которого должен был формироваться из бесчисленного множества природных, социальных, культурных, исторических и прочих факторов. Их необозримое количество обуславливало бесконечную же вариативность характера, внешности и внутреннего мира персонажа, под кистью мастеров изобразительного искусства превратившегося в художественную драгоценность, будь то на портрете какой-либо известной модели или в смешанном портретно-жанровом произведении живописи.

Список литературы:

- 1 Брук Я.В. У истоков русского жанра. XVIII век. М.: Искусство, 1990. 264 с.
- 2 Верижникова Т.Ф. Малые голландцы: Портрет. Пейзаж. Жанровая живопись. Натюрморт. [Альбом]. СПб.: Аврора, 2004. 255 с.
- 3 Ельшевская Г.В. Портрет: [Альбом]. М.: АСТ-Пресс; Галарт, 2002. 207 с.
- 4 Ельшевская Г.В. Жанровая живопись: [Альбом]. М.: АСТ-Пресс; Галарт, 2003. 310 с.
- 5 Иоффе И.И. Синтетическая история искусства. Введение в историю художественного мышления. Л.: ОГИЗ Ленизогиз, 1933. 568 с.
- 6 Карев А.А. На границах русского портрета XVIII века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сборник научных статей / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. Вып. 10. СПб.: НП-Принт, 2020. С. 220–229. <http://doi.org/10.18688/aa200-2-20>.
- 7 Коваленская Н.Н. Русский классицизм: Живопись. Скульптура. Графика. М.: Искусство, 1964. 703 с.
- 8 Нестерова Е.В. Константин Маковский: [Альбом]. СПб.: Золотой век; Художник России, 2003. 288 с.
- 9 Петрова Е.Н. Орест Кипренский: [Альбом]. М.: Арт-Родник, 2000. 72 с. (Золотая галерея русской живописи).
- 10 Русская жанровая живопись XIX — начала XX века: Очерки / Под общ. ред. Т.Н. Гориной. М.: Искусство, 1964. 382 с.
- 11 Русский исторический портрет. Эпоха парсуны: Каталог выставки / Государственный Исторический музей; авт. ст. О.Г. Гордеева и др. М.: Художник и книга, 2004. 279 с.
- 12 Самохин А.В. Простонародный портрет-тип в русской живописи второй половины XIX века (В.Г. Перов, И.Н. Крамской, Н.Н. Ге, И.Е. Репин, Н.А. Ярошенко) // Русское искусство Нового времени: Исследования и материалы: Сборник статей / Ред.-сост. И.В. Рязанцев. Вып. 16: По итогам научной конференции «Русское искусство Нового времени: открытия и интерпретации». М.: Памятники исторической мысли, 2015. С. 124–145.
- 13 Сененко М.С. Франс Хальс: Монографический очерк. М.: Искусство, 1965. 243 с.
- 14 Турчин В.С. Орест Кипренский. М.: Изобразительное искусство, 1975. 166 с.
- 15 Турчин В.С. Теодор Жерико. М.: Изобразительное искусство, 1982. 207 с.
- 16 Яковлева Н.А. Система жанров русской реалистической живописи в первой половине XIX века. Л.: [б. изд.], 1987. 299 с.
- 17 Яковлева Н.А. Реализм в русской живописи: История жанровой системы. М.: Белый город, 2007. 584 с.
- 18 Slive S. Frans Hals. Vol. 1. London: Phaidon, 1970. 240 p.

References:

- 1 Bruk Ya.V. *U istokov russkogo zhanra. XVIII vek* [At the Origin of Russian Genre Painting. The 18th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 264 p. (In Russian)
- 2 Verizhnikova T.F. *Malye gollandtsy: Portret. Peyzazh. Zhanrovaya zhivopis'. Natyurmort: Al'bom* [The Little Dutch: Portrait. Landscape. Genre Painting. Still Life: Album]. St. Petersburg, Avrora Publ., 2004. 255 p. (In Russian)
- 3 El'shevskaya G.V. *Portret: Al'bom* [Portrait Painting: Album]. Moscow, AST-Press Publ., Galart Publ., 2002. 207 p. (In Russian)
- 4 El'shevskaya G.V. *Zhanrovaya zhivopis': Al'bom* [Genre Painting: Album]. Moscow, AST-Press Publ., Galart Publ., 2003. 310 p. (In Russian)
- 5 Ioffe I.I. *Sinteticheskaya istoriya iskusstva. Vvedenie v istoriyu khudozhestvennogo myshleniya* [Synthetic History of Art. An Introduction to the History of Artistic Attitudes]. Leningrad, OGIz Lenizogiz Publ., 1933. 568 p. (In Russian)
- 6 Karev A.A. Na granitsakh russkogo portreta XVIII veka [On the Borders of the Russian Portrait of the 18th Century]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii russkogo iskusstva: Sbornik nauchnykh statei* [Actual Issues of Russian Art Theory and History: Collection of Scientific Articles], eds. A.V. Zakharova, S.V. Maltseva, E. Yu. Stanyukovich-Denisova. Issue 10. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2020, pp. 220–229. <http://doi.org/10.18688/aa200-2-20>. (In Russian)
- 7 Kovalenskaya N.N. *Russkii klassitsizm: Zhivopis'. Skul'ptura. Grafika* [Russian Classicism: Painting. Sculpture. Graphics.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 703 p. (In Russian)
- 8 Nesterova E.V. *Konstantin Makovskii: Al'bom* [Konstantin Makovsky: Album]. St. Petersburg, Zolotoi vek Publ., Khudozhnik Rossii Publ., 2003. 288 p. (In Russian)
- 9 Petrova E.N. *Orest Kiprenskii: Al'bom* [Orest Kiprensky: Album]. Moscow, Art-rodnik Publ., 2000. 72 p. (Zolotaya galereya russkoi zhivopisi [Golden Gallery of Russian Painting]). (In Russian)
- 10 *Russkaya zhanrovaya zhivopis' XIX – nachala XX veka: Ocherki* [Russian Genre Painting of the 19th – Early 20th Century: Essays], ed. T.N. Gorina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 382 p. (In Russian)
- 11 *Russkii istoricheskii portret. Ehpokha parsuny. Katalog vystavki* [Russian Historical Portrait. The Age of Parsuna. Exhibition Catalog], State Historical Museum, articles' authors O.G. Gordeeva et al. Moscow, Khudozhnik i kniga Publ., 2004. 279 p. (In Russian)
- 12 Samokhin A.V. *Prostonarodnyi portret-tip v russkoi zhivopisi vtoroi poloviny XIX veka (V.G. Perov, I.N. Kramskoi, N.N. Ge, I.E. Repin, N.A. Yaroshenko)* [The Type of 'Demotic' Portrait Painting in Russia of the Second Half of the 19th Century. V.G. Perov, I.N. Kramskoi, N.N. Ge, I.E. Repin, N.A. Yaroshenko]. *Russkoe iskusstvo Novogo vremeni: Issledovaniya i materialy: Sbornik statei* [Russian Modern Art: Research and Materials: Collection of Articles], ed.-comp. I.V. Ryazantsev. Issue 16: Po itogam nauchnoi konferentsii "Russkoe iskusstvo Novogo vremeni: otkrytiya i interpretatsii" [On the Results of the Scientific Conference "Russian Modern Art: Discoveries and Interpretations"]. Moscow, Pamyatniki istoricheskoi mysli Publ., 2015, pp. 124–145. (In Russian)
- 13 Senenko M.S. *Frans Hal's: Monograficheskii ocherk* [Frans Hals: Monographic Essay]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 243 p. (In Russian)
- 14 Turchin V.S. *Orest Kiprenskii* [Orest Kiprensky]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1975. 166 p. (In Russian)
- 15 Turchin V.S. *Teodor Zheriko* [Théodore Géricault]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1982. 207 p. (In Russian)
- 16 Yakovleva N.A. *Sistema zhanrov russkoi realisticheskoi zhivopisi v pervoi polovine XIX veka* [The System of Genres in Russian Realist Painting of the First Half of the 19th Century]. Leningrad, 1987. 299 p. (In Russian)
- 17 Yakovleva N.A. *Realizm v russkoi zhivopisi: Istoriya zhanrovoy sistemy* [Realism in Russian Painting: The History of System of Genres]. Moscow, Belyi gorod Publ., 2007. 584 p. (In Russian)
- 18 Slive S. *Frans Hals*. Vol. 1. London, Phaidon, 1970. 240 p.