

8. Kholopova, V.N. (1994) Boris Tishchenko: rel'efy spontannosti na fone ratsionalizma [Boris Tishchenko: Reliefs of Spontaneity against the Background of Rationalism]. In: Tsenova, V. (ed.) *Muzyka iz byvshego SSSR: sb. st.* [Music from the Former USSR: Articles]. Vol. 1. Moscow: Kompozitor. pp. 56–71.

9. Tishchenko, B.I. (1964) *Suzdal'. Pesni i naigryshi / Partitura* [Suzdal. Songs and Tunes / Musical Score]. Leningrad: Rukopis'.

10. Tishchenko, B.I. (1965) *Muzyka "Palekh" / Partitura* ["Palekh" Music / Musical Score]. Leningrad: Rukopis'.

УДК 7.097

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-57-63

Е.С. Трусевич

### ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ НЕИГРОВОГО РОУД-МУВИ

*В статье анализируются драматургические особенности роуд-муви в неигровом кино, используется сравнительный анализ режиссерского инструментария в фильмах «Братья по оружию. Во имя общей победы» (реж. О. Штром) и «Пицца в Освенцим» (реж. М. Циммерман). Роуд-муви – драматургическая структура, подробно изученная в американском киноведении, однако в отечественном поле искусствознания проанализирована недостаточно. Автор исследует роуд-муви не в игровом, а в документальном кино, выявляя ряд режиссерских приемов и методов, которые можно использовать на практике.*

Ключевые слова: документальное кино, роуд-муви, реверсия, драматургия, путь героя, «Катюша», «Братья по оружию», «Пицца в Освенцим».

Документальное роуд-муви – направление, которое, благодаря новым съемочным возможностям будет развиваться, опираясь на длительную предысторию, в том числе драматургическую. Свою родословную эта драматургическая конструкция ведет еще от древнегреческого эпоса. Как писал исследователь Д. Кэмпбелл, специализирующийся на выявлении структуры «пути героя»: «Большинство мифов имеют общую сюжетную структуру – путешествие архетипического героя, мономиф»<sup>1</sup>. Таким образом, «роуд-муви» можно считать скорее драматургической структурой (а не жанром, не направлением, не стилем), очень точно организующей историю. В XX веке в немецком театре появилось целое направление «Драмапути» («На пути в Дамаск», «Игры снов» А. Стринберга), основой которых являлось не физическое перемещение героя в пространстве, а условное внутреннее движение – изменения образа героя от начала к финалу. В игровом кино расцвет роуд-муви приходится на период кино молодежного бунта в США, когда герой в дороге становится героем «своего» времени, для которого дорога – это не цель, а философия и концепция жизни, связанная с отрицанием оседлого образа жизни, который ассоциируется с буржуазными ценностями («Беспечный ездук», реж. Д. Хоппер, «Пять легких пьес», реж. Б. Рейфелсон и др.).

Исследователь роуд-муви У. Саллес обсуждал этапы развития этой структуры с известным немецким режиссером В. Вендерсом и процитировал его мысли в своей статье «Заметки о теории роуд-муви»: «Истоки лежат еще дальше в истории – в наших кочевых корнях, в изначальной потребности человечества оставить отчет о своем перемещении по земле. Если вы согласитесь с этим видением, то наскальные рисунки Ласко и Альтамыры – истинные первые свидетельства жизни в движении. В каком-то

<sup>1</sup> Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=110099&p=1> (дата обращения 24.02.2020).

смысле первые дорожные повествования»<sup>2</sup>. Надо отметить, что роуд-муви как явление, конечно, серьезно исследовалось в большей степени именно в американском киноведении (собственно, там и зародился этот термин). Так, в сборнике статей «Книга о роуд-муви» в предисловии автор пишет: «Роуд-муви слишком восхитительное направление, чтобы поднимать социально-политические темы»<sup>3</sup>. Действительно, роуд-муви, переживающее свой расцвет в США в период войны во Вьетнаме и активизации движения хиппи позиционировало себя скорее как принципиально антиполитическое и уж во всяком случае точно антимилитаристское. Однако в России мы наблюдаем обратный процесс – наше отечественное роуд-муви ближе к мифологическому первоисточнику, т.к. в лучших кинообразцах главный герой – это не праздный путешественник, а солдат, идущий или с войны или на войну и переживающий символическое перерождение (в игровом кино – это «Баллада о солдате», реж. Г. Чухрай, «Отец солдата», реж. Р. Чхеидзе). В документальном кино – один из первых советских фильмов, в котором уже проявлялись элементы роуд-муви – это легендарная «Катюша» (СССР, реж. В. Лисакович). Героиню – Екатерину Демину – авторы провезли по местам ее военного прошлого, где она узнавала изменившиеся места и заново открывалась, вернувшись в свое прошлое. Киновед С. Сычев в 2020 году составлял список лучших документальных фильмов о войне для газеты «Известия» и, конечно, включил в эту десятку фильм «Катюша»: «Виктор Лисакович нашел способ вернуть документалистике ощущение несыгранной правды: предложил героине войны Екатерине Деминой смотреть и обсуждать хронику, не предупредив ее о съемке. И вместо парадного портрета получил живую реакцию со слезами, смехом и словами, которые перед камерой никогда бы не прозвучали. Эта 20-минутная лента сразу стала классикой»<sup>4</sup>.

Структура «дорожного кино» начинается на 10-й минуте фильма (это ровно половина картины).

«От Темрюка до Вены. Как просто это сейчас сказать. Они слишком хорошо помнят этот путь. И Катюша, и ее боевой друг – Владимир Петренко», – говорит автор. И с этого момента начинается путь в прошлое. Синхрон на берегу моря в Керчи с однополчанином героини, который вспоминает о событиях, произошедших именно здесь. Вероятно, если бы этот синхрон снимали дома у Владимира Петренко (как это сейчас принято в телефильмах), то он произнес бы те же слова, но не было бы той живой и естественной реакции, которая так ценна для настоящего документального кино. «Она была впереди и когда они штурмовали Керченский берег в 43-м. Сколько крови пролилось на эти камни. Вот сохранившиеся кадры этого боя», – говорит автор. Виктор Лисакович один из первых использовал этот прием – сопоставление хроники и оригинальной съемки с участием одних героев или одних и тех же мест. Метод этот дает сильный эмоциональный эффект. Причем в фильме «Катюша», снятом в 1964 году на черно-белую пленку, при монтаже с военной хроникой контраст не столь очевиден. Напротив, хроника кажется естественным продолжением современных кадров. В то время как в современном фильме «Братья по оружию. Во имя общей победы» (реж. Олег Штром), снятом в 2016 году, где используется аналогичный прием (монтажное соединение современных кадров с фотографиями или хроникой этих же мест, снятых много лет назад), – контрастообразующий элемент кажется более выразительным (черно-белое/ цветное, «зерно» пленки/ цифровая четкость изображения).

В современном неигровом кино роуд-муви пока не сложилось в отдельное оформленное направление, хотя все предпосылки к этому есть. Сегодня, когда технические возможности для фиксации реальности в непрерывном пути максимально расширены,

<sup>2</sup> URL: <https://www.nytimes.com/2007/11/11/magazine/11roadtrip-t.html> (дата обращения 23.02.21).

<sup>3</sup> Cohan S., Hark I. R. The Road Movie Book. Routledge: 2002. P. 1.

<sup>4</sup> Известия. С. Сычев. Не сможем повторить: лучшие документальные фильмы о войне. URL: <https://iz.ru/1005673/sergei-sychev/ne-smozhem-povtorit-luchshie-dokumentalnye-filmy-o-voine>. Дата обращения: 24.02.2020.

появляются интересные яркие образцы, где «путь героя» становится концепцией, которая драматургически организует реальность. Так, в 2008 году выходит фильм «Пицца в Освенцим» (Израиль, реж. М. Циммерман), в котором герой Дэни Ханох совершает путешествие в свое прошлое. Будучи ребенком, Дэни прошел все ужасы концлагерей, и теперь он едет со своей дочерью в Биркенау, где он провел самые страшные годы в своей жизни. В начале фильма сразу указывается география путешествия: за шесть дней герои должны побывать в четырех странах и пяти лагерях. Финальная цель – ночевка в лагере Биркенау.

В России 2016 году был снят фильм «Братья по оружию. Во имя общей победы» (реж. О. Штром, 2016), в котором главный герой Владимир Куц совершает путешествие по местам своей боевой молодости. Бывший узник лагеря под Штутгартом, он в 1945 году был освобожден американскими солдатами и стал сыном полка. Вместе с американскими войсками прошел путь до города Эннс в Австрии, где в мае 1945 года соединились союзнические войска США и СССР.

И «Пицца из Освенцима», и «Братья по оружию. Во имя общей победы» – безупречные с точки зрения структуры фильма, в которых используется реверсивная сюжетная композиция (события как бы «отматываются» назад). Ценность этой реверсии в том, что прием этот документальный и достигается не посредством флешбэков, а с помощью «метода первичной ситуации» – авторы протраивают маршрут своим героям таким образом, чтобы каждая остановка (каждый полноценный эпизод) завершился внутренней трансформацией героя.

Интригующий пролог фильма «Братья по оружию. Во имя общей победы» – главный герой Владимир Куц рассказывает: «Адольф Гитлер... с бородой», и лишь в конце сцены мы понимаем, что этот сон привиделся контуженному Владимиру Терентьевичу. Далее – лейтмотивный образ дороги. Интересен контрапунктный монтаж хроникальных кадров и фотографии и современных съемок этих же мест. Неслучайно кадры во время первой остановки на вокзале – это наблюдение камеры за ремонтными работами. Стройка здесь вырастает до уровня образа – пропадает с лица земли то физическое прошлое, которое было узнаваемо героем – исчезают, перестраиваются здания, объекты.

Драматургическая пружина всегда связана с местом поиска прошлого (Дэни из фильма «Пицца в Освенцим» ищет свою койку в бараке, а Владимир Куц – могилу Антона Старца, человека, который во время войны фактически спас его). Екатерина Демина из фильма В. Лисаковича «Катюша» находит колодец, в котором она, рискуя жизнью, брала воду для раненых во время войны. Она снова набирает здесь воды, уже сегодня, и пробует эту воду, которая кажется ей по-прежнему самой вкусной. Этот колодец («Катюша») и эта потерянная могила («Братья по оружию. Во имя общей победы») внутри дорожного повествования обретают очертания образов, а не просто элементов реальности. Колодец – это символ жизни. И как здесь не вспомнить цитату из самого известного произведения, написанного во время Второй мировой войны летчиком А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц»: «Вода бывает нужна и сердцу...». Когда Катюша набирает воды, то это вода для сердца, провоцирующая воспоминания. В этих фильмах интересно даже не то, что говорят герои, а то, как они говорят. Самое ценное – крупные планы: люди вспоминают здесь и сейчас. Это не искусственно вызванные воспоминания, а ожившая память.

В фильмах, в которых автор вместе с героями совершает путь назад, сама природа воспоминаний принципиально другая: это индуцированные ретроспекции, вызванные текущим моментом, а значит, в них больше эмоции, чем интеллектуального осознания прошлого.

«Когда человек сталкивается с каким-то стимулом (знакомый запах, звук и т.д.), мозг воспроизводит эту активность, тем самым позволяя ему вспомнить что-то связанное с этим стимулом. Это напоминает воспроизведение пластинки, на которую записали воспоминание, а иглой проигрывателя в данном случае служат внешние

стимулы»<sup>5</sup>. Этот тип воспоминаний очень важен для неигрового кино, когда стимулом для ретроспекции является не вопрос интервьюера, а внешняя среда.

О возможностях такой памяти писал еще М. Пруст: «Писатель удивительно достоверно и виртуозно описал один из сложнейших ментальных процессов – извлечение из недр прошлого целого пласта воспоминаний, спровоцированное небольшим внешним импульсом. Описание короткого промежутка времени между ощущением вкуса пирожного мадлен и травяного чая и возникновением в явной форме воспоминаний, этим ощущением вызванных, занимает в романе около пяти страниц. Роман пронизан подобными открытиями или, лучше сказать, художественными «фиксациями» различных ментальных и душевных явлений внутреннего мира человека...»<sup>6</sup>. Описанный метод реанимирования воспоминаний получил название «Эффект Пруста», который мы предлагаем использовать в неигровом кино, в котором поиски способов оживления памяти – это и есть поиски авторского инструментария, авторской методологии работы с героем. «Для того чтобы вообще работать в документальном кино, необходимо верить в то, что ты можешь изобразить психологические процессы своего героя»<sup>7</sup>, – отмечает режиссер В. П. Лисакович.

Именно роуд-муви представляется нам идеальным стилевым направлением в документалистике, в котором проявляются возможности для использования «Эффекта Пруста». Во всех анализируемых фильмах самые пронзительные сцены – это редкие моменты «узнавания» фрагментов прошлого. Интересно то, что первое узнавание в фильме «Братья по оружию. Во имя общей победы» не визуальное, а вербальное: герой, услышав колокол у кладбища, узнает этот звон и говорит: «Это он, этот колокол... Он не менялся. Он». При этом, увидев кладбище, Владимир Куц не узнает это место: «Совсем другой вид». И в том, и в другом случае проявляется «Эффект и антиэффект Пруста» – звук колокола провоцирует череду воспоминаний, а несоответствие запечатленного в памяти образа кладбища и реальности также является мощным стимулом для оживления прошлого.

Во всех исследуемых фильмах («Катюша», «Братья по оружию. Во имя общей победы», «Пицца в Освенцим») в поисках мест проявляется и детективная интрига, и цель, которая является не просто формальной, но скорее сакральной, разрешающей внутренний конфликт.

Еще одно преимущество документального роуд-муви – это возможность избавиться от статичных синхронных. Каждый рассказ – это диалог с попутчиком. В фильме «Пицца в Освенцим» попутчик – дочь главного героя, т.е. лицо, вовлеченное в события, поэтому она активно вступает в диалог, а в фильме «Братья по оружию. Во имя общей победы» попутчиком является автор (режиссер Олег Штром), он объективен, он – слушатель, та драматургическая фигура, с которой зритель ассоциирует самого себя. Единственный домашний классический синхрон в фильме «Братья по оружию» возникает только в прологе и в финале – и это очень точное режиссерское решение. Владимир Куц рассказывает, как вернулся домой, последние его слова: «Мама». И этот синхрон снят дома, герой сидит в кресле на фоне уютно горящей лампы. Нет уже движения, путь завершен. В прологе (открывающая сцена), в этом же интерьере герой рассказывает свой сон про Гитлера – и это тоже статичные воспоминания о прошлом, путь завершен много лет назад, и о нем напоминают только сны, а повторная дорога еще не началась.

<sup>5</sup> Архивы памяти: как мозг кодирует и воспроизводит воспоминания. URL: <https://habr.com/ru/company/ua-hosting/blog/492706/> Дата обращения 25.02.20.

<sup>6</sup> Нестерова А.В. Пирожное Мадлен и нейрофизиологические основы памяти. [Электронный ресурс] // Язык и текст. 2017. Том 4. № 4. С. 149–154. doi:10.17759/langt.2017040413.

<sup>7</sup> Лисакович В.П. Наши поиски и наши беды// Современный документальный фильм. М.: Искусство, 1970. С. 220.

В фильме «Пицца в Освенцим» последний эпизод – это будничное утро и вечер дома. В закадровом тексте Мойша Циммерман (автор и дочь главного героя) говорит о том, что счастлива вернуться к мужу и дочкам, завершая вербальную часть фильма словами: «...пережить Холокост невозможно – выживших не бывает», а в финале – главный герой Денни танцует со своей женой, и этот визуальный финал, с одной стороны выступает в контрапункте с последними закадровыми словами, но с другой – и эти кадры, следующими за тезисом «выживших не бывает» приобретают подтекстовый смысл.

Операторская работа в анализируемых фильмах принципиально различная. В фильме «Пицца в Освенцим» – это преднамеренно небрежная съемка с рук, имитирующая любительский взгляд на события. Камера подвижна, мизансцены выглядят естественно, и от этого композиция кадра зачастую кажется не выстроенной, хаотичной.

В фильме же «Братья по оружию. Во имя общей победы» – операторская работа незаметна, камера объективна, при этом композиция в каждом кадре выстроена очень точно. И хотя камера «дышит» вместе с героем, камера подвижна – ее движения не выглядят хаотичными, и оттого нет ощущения любительской съемки.

Анализируя драматургическую основу особого типа неигрового роуд-муви, в котором главный герой совершает путешествие в прошлое, в поисках конкретных географических мест и субъективных образов, мы предлагаем определить такой тип роуд-муви как «реверсивный» – когда событийное движение совершается назад.

Выделим драматургические и режиссерские приемы реверсивного роуд-муви:

1. Динамичные синхроны, снятые в пути. Сам хронотоп провоцирует героев на живые и яркие воспоминания.
2. Наличие у героя конкретной определенной цели, чаще всего связанной с поиском утраченного места.
3. Сравнение современного хронотопа (съемка здесь и сейчас) и хронотопа прошлого (через хронику этих же мест или субъективные воспоминания героя).
4. В качестве слушателя-попутчика (с которым ассоциирует себя и зритель) выступает автор, вступая в диалог со своим героем, провоцируя воспоминания.
5. Вся структура представляет собой одну из разновидностей «метода первичной ситуации» – живые реакции героя можно снять только один раз. Это не повествовательный синхрон, а синхрон-реакция.

Режиссер и теоретик У. Саллес считает, что в рамках роуд-муви проявляются широкие возможности именно для создания документальной стилистики (даже если фильм игровой): «Камера должна снимать в ритме персонажей, которые находятся в постоянном движении – в движении, которое нельзя контролировать. Таким образом, роуд-муви, как правило, дает ощущение импровизации, которое характерно для документального кино»<sup>8</sup>. Это точная мысль, которая подтверждается еще и тем фактом, что в неигровых роуд-муви авторы не используют реконструкции или авторский закадровый текст, выбирая в качестве главного режиссерского инструмента метод наблюдения. Герой, помещенный в личный, провоцирующий его на реакции и воспоминания хронотоп, всегда естествен и интересен.

### Литература

1. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. М.: ВАКЛЕР, РЕЛФ-БУК, АСТ, 1997. С. 565.
2. Salles, W. (2007) Notes for a Theory of the Road Movie. The New York Times. 11 November. [Online] Available from: <https://www.nytimes.com/2007/11/11/magazine/11roadtrip-t.html>.

<sup>8</sup> Notes for a Theory of the Road Movie. URL: <https://www.nytimes.com/2007/11/11/magazine/11roadtrip-t.html> (дата обращения 23.02.21).

3. Cohan, S. & Hark, I.R. (eds) (2002) *The Road Movie Book*. Routledge.
4. Lie, N. (2017) *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity*. New York: Palgrave Macmillan.
5. Ладерман Д. Дальновидность взгляда: исследуя роуд-муви. University of Texas Press, 2010.
6. Известия. С. Сычев. Не сможем повторить: лучшие документальные фильмы о войне. URL: <https://iz.ru/1005673/sergei-sychev/ne-smozhem-povtorit-luchshie-dokumentalnye-filmy-o-voine>
7. Нестерова А.В. Пирожное Мадлен и нейрофизиологические основы памяти // Язык и текст. 2017. Том 4. № 4 doi:10.17759/langt.2017040413
8. Пруст М. В сторону Свана / пер. с фр. А.А. Франковского. Москва: АСТ; Астрель, 2010.
9. Черниговская Т.В. Нить Ариадны и пирожные Мадлен: нейронная сеть и сознание. Интернет-журнал «В мире науки», 2012. URL: <https://sciam.ru/articles/details/nit-ariadny-i-pirozhnye-madlen-nejronnaya-set-i-soznanie>;
10. Лисакович В.П. Наши поиски и наши беды // Современный документальный фильм. М.: Искусство, 1970.

### Dramatic Features of Non-Fiction Road Movies

*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2021, 1 (80), 57-63.  
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-57-63

*Elizaveta S. Trusevich*, State Institute of Film and Television (Moscow, Russian Federation).  
E-mail: li-tr@yandex.ru

**Keywords:** documentary, road movie, reversion, drama, path of hero, *Katyusha*, *Brothers in Arms*, *Pizza in Auschwitz*.

The article analyzes the dramatic features of road movies in non-fiction films, uses a comparative analysis of the director's tools in the films *Katyusha* (directed by V. Lisakovich), *Brothers in Arms. In the Name of Common Victory* (directed by O. Strom) and *Pizza in Auschwitz* (directed by M. Zimmerman). The road movie is a dramatic structure that has been studied in detail in American film studies, but it is not sufficiently analyzed in the domestic field of art studies. The author proposes to examine the road movie in the documentary film, not in live action, and reveal some director's techniques and methods that can be used in practice, namely: dynamic syncs filmed on the way when the chronotope evokes heroes' live and vivid memories; the presence of the hero's specific mission, most often associated with the search for the lost places; the comparison of the chronotope of the present (filming here and now) and the chronotope of the past (via a chronicle of the places or a hero's subjective memories); the author acts as a listener-companion (with whom viewers associate themselves) entering into a dialogue with their hero, provoking memories; the whole structure is one of the varieties of the “primary situation method” – the hero's live reactions can be filmed only once: this is not a narration sync, but a reaction sync. The author also suggests a new term that will fix the existence of a special type of documentary road movie: a reverse road movie, the basis of which is the hero's going back to the past.

### References

1. Campbell, J. (1997) *Tysyachelikiy geroi* [The Hero with a Thousand Faces]. Translated from English. Moscow: VAKLER, RELF-BUK, AST.
2. Salles, W. (2007) Notes for a Theory of the Road Movie. *The New York Times*. 11 November. [Online] Available from: <https://www.nytimes.com/2007/11/11/magazine/11roadtrip-t.html>.
3. Cohan, S. & Hark, I.R. (eds) (2002) *The Road Movie Book*. Routledge.

4. Lie, N. (2017) *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity*. New York: Palgrave Macmillan.
5. Laderman, D. (2010) *Dal'novidnost' vzglyada: issleduya roud-muvi* [Driving Visions Exploring the Road Movie]. Translated from English. University of Texas Press.
6. Sychev, S. (2020) *Ne smozhem povtorit': luchshie dokumental'nye fil'my o voyne* [We Will Not Be Able to Repeat: The Best Documentaries about the War]. *Izvestiya*. 10 May. [Online] Available from: <https://iz.ru/1005673/sergei-sychev/ne-smozhem-povtorit-luchshie-dokumentalnye-filmy-o-voine>.
7. Nesterova, A.V. (2017) Madeleine Cake and Neurophysiological Basis of Memory. *Yazyk i tekst – Language and Text*. 4 (4). (In Russian). DOI: 10.17759/langt.2017040413
8. Proust, M. (2010) *V storonu Svana* [The Way by Swann's]. Translated from French by A.A. Frankovskiy. Moscow: AST: Astrel'.
9. Chernigovskaya, T.V. (2012) Nit' Ariadny i pirozhnye Madlen: neyronnaya set' i soznanie [Ariadne's Thread, or Madeleine's Cakes: Neural Network and Consciousness]. *V mire nakuki – Scientific American: Russian Version*. 4. [Online] Available from: <https://sciam.ru/articles/details/nit-ariadny-i-pirozhnye-madlen-neyronnaya-set-i-soznanie>.
10. Lisakovich, V.P. (1970) Nashi poiski i nashi bedy [Our Searches and Our Troubles]. In: Drobashenko, S.V. (ed.) *Sovremennyyu dokumental'nyy fil'm* [The Contemporary Documentary]. Moscow: Iskusstvo.

УДК 75.03

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-63-70

Ю.Ю. Гудыменко

### ВИРТУОЗНОСТЬ, ДЕКОРАТИВНОСТЬ И ИЛЛЮЗОРНОСТЬ В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ РОССИИ 1820-Х ГОДОВ

*В статье рассматриваются основные формальные особенности портретной живописи в России 1820-х годов. Выделяются следующие направления, связанные с созданием образа в жанре портрета: виртуозность, декоративность и иллюзорность. Предлагается считать их главными элементами художественного языка указанного десятилетия. Рассмотрение этих направлений осуществляется прежде всего на примере произведений из собрания Государственного Эрмитажа, пока еще мало отраженных в искусствоведческой литературе. Современный анализ работ К.П. Брюллова, В.А. Тропинина, П.В. Басина, О.А. Кипренского, Б.-Ш. Митурара и др. приводится с учетом мнений, взятых из газетной и журнальной литературы того времени.*

Ключевые слова: *портрет 1820-х годов, портрет в России, виртуозность в живописи, декоративность в живописи, иллюзорность в живописи.*

Настоящая статья ставит своей целью обозначить важнейшие формальные особенности портрета 1820-х годов, прежде всего на примере произведений из собрания Государственного Эрмитажа – до сих пор недостаточно используемых в осмыслении путей развития отечественного искусства. Несмотря на наличие монографий о крупнейших портретистах этого времени, многочисленных статей, разрабатывающих частные вопросы портретного жанра, и книг «общего характера», в том числе посвященных только портрету, – исследование эволюции портретной живописи представляется все еще недостаточным.

В содержательном плане портрет 1820-х годов является продолжением первых двух десятилетий XIX века. Тот художественный образ, который был предложен ранее, почти