

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: Iskustvo.

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

без изменений просуществовал вплоть до тридцатых годов. В женских портретах подчеркивались кроткость и чувствительность души: прежде всего во взглядах, но также и в композиции – от строго фронтальных портретов с опущенными 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.

Поскольку содержательный аспект портретной живописи менялся очень медленно, художественное оформление предложенных образов было чрезвычайно разнообразно. Портрет 1800-х годов был погружен во тьму, прорезаемую сильным лучом света, освещающего взволнованные взгляды изображенных на картинах персонажей (см. напр. произведения Ж.-Л. Монье, О.А. Кипренского). Следующее десятилетие можно охарактеризовать как «выход из сумрака» к более спокойной тональной живописи, в которой разрабатывались совсем другие художественные задачи (см. работы А.Г. Варнека, Н. де Куртейля). Особенность 1820-х годов заключается в том, что назвать одну основную тенденцию в живописи этого периода чрезвычайно трудно.

В 1820-е годы все большее значение приобретало направление, связанное с движением техники в сторону виртуозности. Особую ценность в глазах знатоков, а затем и широкой публики, представляла легкость исполнения и связанный с этим отказ от дробной и назойливой штриховки, движения в сторону более плотного красочного слоя и чистых цветов.

Штриховая манера в это время оставалась популярной и была характерна для многих мастеров, например, для Варнека или Кипренского. И тот и другой, каждый по своему, применяли в своих работах эту манеру. Первый – зачастую с добавлением некоторого количества белил, что придавало живописи некоторую «гуашевость», матовость и в конечном счете тусклость; второй – накладывал более прозрачные слои краски, сохранявшие ее первоначальный цвет. Такая же тенденция отличает живопись А.Г. Венецианова, причем в большей степени в жанровой живописи, чем в портретах. Пожалуй, это самый «акварельный» из русских живописцев: настолько слои его краски прозрачны и светоносны. Со временем это качество живописи только усиливается: теряя кроющую способность, краска становится еще более прозрачной, так что нижележащие слои активно просвечивают через вышенанписанные детали. Особенно это заметно в таких многофигурных картинах художника, как «На пашне. Весна» или «Гумно». Во многих же портретах или «портретах-жанрах» мы также видим фрагменты с однослойной, очень жидкой краской. При этом нюансировка немногочисленных цветов настолько богата, что Венецианов может считаться не только мастером тональной живописи, но и выдающимся колористом своего времени.

Строго говоря, работа жидкой краской (с добавлением в связующее большого количества масла) совсем не нова в истории искусства и является одним из распространенных технических приемов. Двадцатые годы – это время, когда шла дискуссия о «жидких красках» (*glacis*). Вот что, например, писал И.С. Мальцев: «К сожалению, эта метода работать масляными красками наподобие акварели, затирая первоначальные слои легкими и жидкими красками одна сверх другой, принята многими выдающимися художниками нашего времени. Она унижает Живопись, отнимает у нее силу и выразительность; сверх того картины, писанные сим образом, бывают весьма непрочны и скоро выцветают или чернеют» [1. С. 128]. Стоит, правда, заметить, что Мальцев выступает против множественной лессировочности, против живописи маленькими мазочками, которая действительно в некоторых случаях выглядела слишком «вымученно» и лишала живопись чистоты и свежести. В 1820 году критик журнала «Сын отечества» одной фразой определил направление, по которому шло развитие портретной живописи: «Система писать людей с грязными лицами никуда не годится» [2. С. 269]. Прежде всего, речь шла о перегруженности тенями – характерной черте живописи начала XIX века.

Огромное значение для художественной жизни России рассматриваемого времени играло творчество английского художника Джорджа Доу, впервые представившего свои работы на суд русской публике на академической выставке 1820 года. Нужно особо отметить, что авторы критических статей об этой выставке Н.И. Гнедич [2], П.П. Свиньин [3] и А.А. Бестужев [4] дали очень верную оценку творчества Доу, актуальную и по сей день. Они отмечали необыкновенную жизненность изображенных персонажей, «чрезмерную выразительность», «смелую», «слишком быструю» и даже «грубую» кисть и как следствие – эскизность портретов.

Одиннадцать портретов Доу, представленных на выставке 1820 года, – принцессы Шарлотты Уэльской (1816–1818; Букингемский дворец), Портрет Эдуарда, герцога Кентского (1818, Букингемский дворец), актрисы О’Нил в образе Джульетты (1816, Шекспировская библиотека Фолджера, Вашингтон), великого князя Александра Николаевича (местонахождение неизвестно), «пять поясных портретов русских генералов» П.К. Сухтелена, И.О. де Витта, А.Ф. Ланжерона и Ф.В. фон-дер Остен-Сакена (пятый портрет остался незавершенным), Мигеля Рикардо де Алавы (1818, ГЭ) и К.А. Нарышкина (около 1819–1820, ГЭ) – отличаются техническим разнообразием и для русской портретной живописи того времени могут считаться настоящим откровением. Русский зритель не мог не оценить сочетание удивительного жизнеподобия портретов Доу и их формального разнообразия. Доу демонстрировал и традиционную для русской живописи технику с активным подмалевочным рисунком, как в портрете Ланжерона, и сильную живописную фактуру, где краска ложилась пастозным слоем, как в «Остен-Сакене» и «Сухтелене», и декоративный принцип, в основе которого лежало «уплощение объемов», как в «Витте». По сути, именно различная художественная манера портретов Доу позволяла добиваться художнику разнообразия, хотя портретный образ оставался неизменным. Его выразительность заключается в разнообразии художественной формы, которая чаще всего и выступала в качестве содержания. В русском искусстве начиналась эпоха «артистизма»: портрет должен быть «приятен для глаз». У истоков этого направления стоял Джордж Доу.

Артистизм исполнения стал основой в портретном творчестве молодого К.П. Брюллова, о чем свидетельствуют дошедшие до нас портреты: А.Н. Львова (1824, ГТГ), детей князя Гагарина (1824, ГЭ), групповой портрет Гагариной с детьми (частное собрание, 1824), А.П. Брюллова (середина 1820-х, ГРМ), Н.А. Охотникова (1827, ГЭ), «Молодого человека» (1820-е, ГРМ), К.А. Тона (1820-е, ГРМ), М.Ю. Вильегорского (1828. Государственный художественный музей Белоруссии, Минск) и др. Наиболее показательным в этом ряду является портрет Н.А. Охотникова. Портрет Николая Алексеевича Охотникова без преувеличения можно назвать одним из лучших произведений К.П. Брюллова 1820-х годов. Явно недооцененный исследователями, он в какой-то степени раскрывает тайну формирования «брюлловского стиля», в котором отразились впечатления от живописи старых (Ван Дейк, Веласкес, Рубенс) и современных (например, Дж. Доу) мастеров. Картина написана легким и вибрирующим мазком, что делает полотно изысканным и декоративным. В лице – это очень сложная живопись со скрупулезной разработкой тепло-холодных оттенков и тщательным ступенчатым граничением мазков. Но основной упор делается художником на «доличном». Сила Брюллова – в точности наложения краски, иногда напоминающем акварельную технику: положенный однажды мазок не должен впоследствии быть перекрыт или затушеван; он может быть только уточнен или дополнен, но не скрыт. Вот почему при всей свободе письма и порой эскизности объема у Брюллова кажутся на некотором отдалении ясными структурными образованиями, сливающимися в отдельные плоскости. Акцент в портрете ставится на живописной маэстрии и декоративизме. Отдельные фрагменты картины, прежде всего в изображении одежды, написаны *a la prima* («в один присест»). Лаконичная меткость в отражении форм, их ажурная пластика и обобщенность, отчетливость каждого живописного плана – вот основные составляющие брюлловского шедевра.

Интересную картину в 1820-е годы представляет творчество В.А. Тропинина, который как раз в эти годы после долгого перерыва начинает участвовать в академических выставках. Он работает в разных манерах, внимательно изучая старую и современную живопись. Virtuозность, как одна из основных тенденций 1820-х годов ему не чужда; более того – она является частью его индивидуального стиля на протяжении всего творчества. Но именно в это десятилетие он создает одно из самых выдающихся своих произведений – написанный очень стремительно «Портрет Булахова» (1823, ГТГ). «Булахов» – истинный шедевр исполнительского мастерства, дающий много очков вперед современным Тропинину произведениям: и тонкослойной живописи Н. де Куртейля, и заглаженной, скучной фактуре Ж.-Л. Монье, и грубым наслоениям краски С. Тончи, и многословным мазкам А.Г. Варнека. Даже среди творчества Кипренского, отличающегося невероятным разнообразием исполнительских «манер», трудно найти портрет, по своей динамике и выразительности, схожий с «Булаховым».

Тропининский шедевр может считаться идеальным воплощением единства содержания и формы: фактурное многообразие с преобладанием подмалевка, мерцающие и вибрирующие в разных частях картины удары кисти, как нельзя более соответствуют импульсивности и жизнелюбию модели. И при этом едва заметная улыбка, скользящая по лицу «Булахова», не позволяет портрету органично вписаться в «эпоху романтизма»; он слишком легок и бессодержателен для того чтобы стать визитной карточкой эпохи. Очень трудно объяснить появление этого портрета. Ведь даже для творчества Тропинина он уникален. Было бы интересно узнать, какие художественные впечатления могли стоять за ним. Разумеется, самое необъяснимое в «Булахове» – это та самая свобода кисти, которая и была присуща Тропинину, но все же отличалась от булаховского неистовства фактуры.

Не менее важным, чем виртуозность, в 1820-е годы было колористическое богатство, разнообразия которого художники стараются добиваться в изображении лица, плеч и рук; карнация предстает более изысканной. Несколько упрощая, можно сказать, что нейтральные краски, с преобладанием сероватых тонов, постепенно вытесняются более разнообразными по цвету. Наиболее «модным» контрастом в карнации становится взаимодействие голубоватых и розоватых оттенков. Они подаются незамутненными и сильно разведенные маслом. К тому же массовое использование белого грунта в работе позволяло делать картину более колористически насыщенной.

Характерным образцом живописи 1820-х годов можно считать портреты французской художницы Софи Шерадам (1793–1829), выражающие указанную тенденцию, но без крайностей. Так, например, портрет А.Н. Голицыной (около 1826, ГЭ) исполнен очень легко и просто. Темный фон подчеркивает светоносность фигуры модели. Сильных теней нет, только полутени. В технике нет мелочности; рисунок глаз, носа и рта очень мягок в написании. Фактура в изображении лица и плеч сглаженная и очень тонко нюансирована тепло-холодными оттенками. Полотна, подобные портрету Голицыной, можно считать «золотой серединой» в художественной продукции 1820-х годов. Исследования последних лет делают фигуру Шерадам значительной в художественной жизни России середины XIX века [5, 6, 7].

Чтобы обозначить вектор, по которому эволюционировала подобная живопись, укажем на портрет С.А. Голицыной (?) работы неизвестного мастера, исполненный в начале 1830-х годов (ГЭ), в котором движение в сторону «эmaleвидности» красочного слоя очевидно; с другой стороны, мы видим повышение колористического разнообразия. В 1830-е годы эта тенденция станет повсеместной. «Портрет неизвестного» В.А. Голике (1840, ГЭ) демонстрирует итог, к которому пришла живопись подобного рода, и в этом смысле может считаться образцовым произведением со светоносной и открытой по цвету карнацией, исполненной хоть и жидкой краской, но чрезвычайно звучной и чистой.

Очень цветными в изображении лиц являются некоторые из портретов П.В. Басина первой половины 1830-х годов: вдовствующей императрицы Елизаветы Алексеевны (1831, ГЭ), И.И. Дибича (1833, ГЭ) и М.И. Кутузова (1834, ГЭ). Два последних, например, по своим колористическим особенностям напоминают плафонную живопись того времени (вспоминаются, прежде всего, работы А.Е. Егорова). Сходство это усилено отсутствием у Басина эмалевидной живописной фактуры, хотя лица написаны очень тонкими лессировочными слоями. В живописи 1820-х годов такая цветовая характеристика, с обилием открытых розоватых и голубоватых оттенков, использовалась, например, Брюлловым в «Портрете детей Гагариных» (1824, ГЭ).

Итак, основными выразительными средствами в указанных выше портретах являются: открытость и чистота цвета, общий светлый тон, стремление к большим плоскостям и отказ от штриховой манеры, тонкослойность фактуры. Это начало движения к «декоративизму» в живописи, ставшему определяющим к середине века в творчестве, например, И.К. Макарова.

Другая тенденция в живописи 1820-х годов связана со стремлением к иллюзорности. Для достижения этого эффекта, конечно, плоскостной декоративный принцип не очень подходил, поскольку противоречил стремлению художника к передаче объема.

Определенной вехой на пути к новой тенденции стала картина «Молодой садовник» (1817, ГРМ), которую Кипренский выставил в 1819 году в залах Академии художеств. Это было заметное событие для современной живописи, очень быстро усвоившей «итальянский жанр» с его символично-аллегорической составляющей. Наряду с усложненной образно-содержательной структурой, «Молодой садовник» был исполнен в новой манере: «гладкописью» и иллюзорностью в духе европейской живописи XVI–XVII веков. Современные исследователи в связи с «Молодым садовником» прежде всего вспоминают творчество Леонардо. Еще одним художественным памятником для русского общества стала картина французского художника Ф.М. Гране «Внутренний вид хоров в церкви капуцинского монастыря на площади Барберини в Риме» (1818, ГЭ), поражающая современников натуральностью общего впечатления и искусностью в распределении света и тщательностью исполнения.

Наиболее типичным произведением 1820-х годов может служить портрет Г.Г. Кушелева работы Кипренского (1827, ГЭ). В рецензии на академическую выставку В.И. Григорович, называя лучшие произведения Кипренского, портрет Кушелева определяет всего одним словом – шедевр [3. С. 444]. В другой рецензии Ф.В. Булгарин начал обзор картин Кипренского именно с этого портрета, назвав его «лучшим произведением»: «Совершенство во всех отношениях! Художник умел дать телу удивительную округлость, оживил лицо выражением физиономии и в рисунке соблюл такое правдоподобие, что самое положение тела показывает успокоение пожилого человека.

Г. Кипренский, следуя лучшей Немецкой школе в роде портретной живописи, отделяет подробности со всевозможным тщанием. Штофная занавеска, бархат, металл в отделке кресел, отвороты одежды – все это сделано с таким необыкновенным искусством, что зрение совершенно обманывается. На несколько шагов нельзя прийти в себя» [8. Без пагинации]. Портрет поражал своей натуральностью, что и обращало внимание зрителей более всего: «Рисунок в портрете Г. Кушелева превосходен. Какая живопись в лице, какая плавность и круглота; с какою верностию, с каким вкусом, нежностью и мастерством нарисованы черты лица; как непринужденно положение фигуры; какой вкус и тщание в отделке всех окружающих предметов, и при этой отделке подробностей какое согласие!» [9. С. 128].

В рецензиях 1820-х годов на академические выставки по поводу выставленных там произведений подчеркивалась именно иллюзорность и объемность форм, а также сопутствующая им «тщательность отделки». Вот как, например, описал портрет Д.Н. Шереметева работы Кипренского (1824, ГИМ) художественный критик «Отечественных записок»: «Все принадлежности одежды отделаны с неподражаемым искусством, но в

портрете особенно изумляет живостью левая рука, которая, кажется, совершенно отделилась от холста, и если смотреть на нее из-за толпы зрителей, в таком положении, чтоб видеть только сию часть портрета, то невозможно поверить, чтоб это была живопись» [6. С. 300].

Натуралистические тенденции проявляются и в написании лиц изображенных. Исследование живописной техники произведений 1810-х годов позволили сделать наблюдение о преобладании в них спокойной, «матовой» поверхности. Тогда как в следующем десятилетии в трактовке лиц моделей вдруг появляются сильные блики, помогающие передать объем; краска становится более жидкой и прозрачной. Подчеркнем, что речь идет об общей тенденции; понятно, что у каждого мастера были свои способы достижения объемности в формах.

К 1822 году относится очень выразительный «Портрет неизвестного», подписанный французской художницей Люси Фуллон-Вашо (ГЭ). Портрет демонстрирует, что создание естественного и простого образа в портрете в начале 1820-х годов все еще остается актуальным. «Неизвестный» подан очень демократично, с расстегнутым воротом рубашки, растрепанными, не уложенными редующими волосами; от зрителя не скрывается начинающаяся полнота модели, некоторая обрюзглость лица и двойной подбородок. При этом характеристика модели подана очень тепло и с симпатией. Портрет написан очень просто, с некоторой долей примитивизации и жесткости в изображении костюма; зато в трактовке головы художница убедительно передает объем и слегка лоснящуюся кожу лица, впрочем, не позволяя себе переходить границу, за которой начинается натурализм. В таком же живописном ключе написан «неизвестный» из собрания Всеволожских (1820-е, ГЭ; инв. № ЭРЖ-877). С точки зрения техники он написан совершенно иначе, с более сильным акцентированием тепло-холодных оттенков в лице, с более мягкими и прозрачными лессировками, но с желанием передать объем и усилением значения световых бликов.

Активно указанным приемом пользовался также французский художник Б.-Ш. Митуар. В настоящее время считается, что Бенуа-Шарль Митуар (? – после 1830) приехал в Петербург в 1801 году, в 1806 принял русское подданство, а в 1813 получил звание академика за портрет скульптора Ф.Ф. Щедрина. И.Г. Басова называет около тридцати сохранившихся работ художника [10. С. 26], причем в основном относящихся к 1820-м годам. То, что было написано ранее, исчисляется единичными произведениями. Известно, что в 1818 году Митуар покидал Россию. Можно осторожно предположить, что именно там он познакомился с «другой живописью». Если его ранние портреты имеют некоторые родовые черты живописи Куртейля и отчасти Боровиковского, то в картинах 1820-х годов мы видим «классического Митуара». В образном плане это традиционная «улыбчивая», довольно поверхностная светская живопись. С точки зрения формы творчество Митуара в какой-то степени может восприниматься как возврат (на новом витке) к контрастной живописи первого десятилетия. Но по сравнению с 1800-ми годами она кажется более круглой и объемной. Не стоит сбрасывать со счетов и сохранность произведений художника: в настоящее время почти все они сильно потемнели, вероятно, из-за чрезмерного употребления битума – краски красивого коричневого оттенка, имеющей коварное свойство чернеть со временем и «съедать» лежащие сверху полутона.

Особенно необычно смотрится на фоне отечественной живописи большеформатная картина Митуара «Портрет братьев Н.Д. и П.Д. Дурново» (около 1829, ГЭ), кажется вся прописанная битумом и в настоящее время представляющая перед нами совсем потемневшей. И все же будет неверным представлять ее совершенно одиноким явлением этого времени: стоит вспомнить «Сивиллу Тибуртинскую» Кипренского (1830, ГТГ).

В целом портрет 1820-х годов гораздо сложнее, чем это кажется на первый взгляд. Обозначенные в данной статье тенденции – виртуозность, декоративизм 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.

Литература

1. [Мальцев И.С.] Письмо к редактору М.В. // Московский вестник, 1828. Ч. 7. № 1. С. 123–134.
2. Гнедич Н.И. Академия художеств (продолжение) // Сын Отечества. 1820. Ч. 64. № XXXIX. С. 255–277.
3. Свиньин П.П. Открытие Академии художеств и чрезвычайное оной собрание // Отечественные записки. 1820. № 6, октябрь. С. 269–291.
4. Бестужев А.А. Письмо к издателю // Сын Отечества. Исторический, политический и литературный журнал, издаваемый Николаем Гречем. Ч. 65. № XLIV. СПб., 1820. С. 157–172.
5. Байрд О. Софи Шерадам: французская художница в Петербурге 1820-х годов // История Петербурга. 2014. № 1 (70). С. 92–99.
6. Гудыменко Ю.Ю. «Россика» первой половины XIX века из фонда живописи Отдела истории русской культуры // Сообщения ГЭ. Вып. LXIX. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа. 2011. С. 136–142.
7. Гудыменко Ю.Ю. Софи Шерадам в России. Новые портреты и новые загадки биографии // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Материалы XIX научной конференции. 26 ноября – 28 ноября 2014. М.: Издание объединения Магnum Арс, 2015. С. 174–177.
8. Ф.Б. [Булгарин Ф.В.] Посещение императорской Академии художеств // Северная пчела. 1827. № 110. Без пагинации.
9. Федоров Б.М. Письмо редактора к издателю Отечественных записок об открытии Императорской Академии художеств для публики, в сентябре этого года // Отечественные записки. 1824. Часть 20-я. С. 296–322.
10. Басова И.Г. Ранний период творчества Б.-Ш. Митуара (1810-е годы) // Третьяковские чтения. 2009: Материалы отчетной научной конференции. М., 2010. С. 26–37.

Virtuosity, Decorativeness and Illusoriness in Russian Portrait Painting in the 1820s

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 1 (80), 63-70.
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-63-70

Yuri Yu. Gudymenko, State Hermitage Museum (Saint Petersburg, Russian Federation).
E-mail: timoleon@mail.ru

Keywords: portrait of the 1820s, portrait in Russia, virtuosity in painting, decorativeness in painting, illusoriness in painting.

In the article, the author considers the main formal features of portrait painting in Russia in the 1820s. There are the following areas associated with the creation of an image in the genre of portrait: virtuosity, decorativeness and illusoriness. In the eyes of art critics and the public, of particular value was the freedom of creative manner and the associated rejection of hatching, the movement towards a denser paint layer and pure colors. The artistic style became the basis in the portrait painting of the young Karl Brullov and in many of the works of Vasily Tropinin in the 1820s. At this time, colorism becomes important, artists try to achieve a variety of it in the image of the face, shoulders and hands. Neutral colors, with a predominance of grayish tones, are gradually replaced by more diverse colors. The most popular in carnation is the interaction of bluish and pinkish shades. They are used pure and highly diluted with oil. In addition, the use of white ground color in a work allowed making

the color of the picture more saturated, which made this technique popular among artists. In connection with the concept “decorativeness”, the works of Sophie Sheradame, Vasily Golické, and Pyotr Basin are discussed. Another trend in painting in the 1820s is associated with the desire to achieve illusoriness. In the art reviews of this time about the paintings presented at exhibitions at the Academy of Fine Arts, illusory, voluminous forms and attention to detail were recognized as the absolute dignity of the works. Most of all, this is characteristic of the paintings of Orest Kiprensky. Lucille Foullon-Vachot and Benoit-Charles Mitoire also worked in this direction. The author considers the concepts “virtuosity”, “decorativeness” and “illusoriness” as the main directions of portrait painting of the 1820s on the example of mainly paintings from the collection of the State Hermitage Museum, which are little known to art historians. The author analyzes the works of Karl Bryullov, Vasily Tropinin, Pyotr Basin, Orest Kiprensky, Benoit-Charles Mitoire, and other artists, taking into account the opinions of contemporaries published in newspapers and magazines of the 1820s.

References

1. [Mal'tsev, I.S.] (1828) Pis'mo k redaktoru M.V. [A Letter to the Editor of M.V]. *Moskovskiy Vestnik*. 7 (1). pp. 123–134.
2. Gnedich, N.I. (1820) Akademiya khudozhestv (prodolzhenie) [The Academy of Fine Arts (Continued)]. *Syn Otechestva*. 64 (XXXIX). pp. 255–277.
3. Svin'in, P.P. (1820) Otkrytie Akademii khudozhestv i chrezvychaynoe onoy sobranie [The Opening of the Academy of Fine Arts and Its Extraordinary Meeting]. *Otechestvennyye Zapiski*. 6 (October). pp. 269–291.
4. Bestuzhev, A.A. (1820) Pis'mo k izdatelyu [A Letter to the Publisher]. *Syn Otechestva*. 65 (XLIV). pp. 157–172.
5. Baird, O. (2014) Sofi Sheradam: frantsuzskaya khudozhnitsa v Peterburge 1820-kh godov [Sophie Sheradame: A French Artist in Petersburg in the 1820s]. *Istoriya Peterburga*. 1 (70). pp. 92–99.
6. Gudymenko, Yu.Yu. (2011) “Rossika” pervoy poloviny XIX veka iz fonda zhivopisi Otdela istorii russkoy kul'tury [“Rossica” of the First Half of the 19th Century from the Painting Fund of the Department of the History of Russian Culture]. In: *Soobshcheniya GE* [The State Hermitage Museum Annual Report]. Vol. LXIX. St. Petersburg: State Hermitage Museum. pp. 136–142.
7. Gudymenko, Yu.Yu. (2015) [Sophie Sheradame in Russia. New Portraits and New Biography Riddles]. *Ekspertiza i atributsiya proizvedeniy izobrazitel'nogo i dekorativno-prikladnogo iskusstva* [Examination and Attribution of Works of Fine and Decorative Arts]. Proceedings of the XIX Conference. 26–28 November 2014. Moscow: Izdanie ob"edineniya Magnum Ars. pp. 174–177. (In Russian).
8. F.B. [Bulgarin, F.V.] (1827) Poseshchenie imperatorskoy Akademii khudozhestv [A Visit to the Imperial Academy of Fine Arts]. *Severnaya Pchela*. 110.
9. Fedorov, B.M. (1824) Pis'mo redaktora k izdatelyu Otechestvennykh zapisok ob otkrytii Imperatorskoy Akademii khudozhestv dlya publiki, v sentyabre etogo goda [A Letter from the Editor to the Publisher of Otechestvennyye Zapiski on the Opening of the Imperial Academy of Fine Arts for the Public in September of This Year]. *Otechestvennyye Zapiski*. 2. pp. 296–322.
10. Basova, I.G. (2010) [The Early Period of B.-Ch. Mitoire's Creativity (1810s)]. *Tret'yakovskie chteniya. 2009* [Tretyakov Readings]. Conference Proceedings. Moscow: Ekspress 24. pp. 26–37. (In Russian).