

5. Kovalenko Art Museum of Krasnodar. (1984) *Pamyati Fedora Akimovicha Kovalenko: sbornik soobshcheniy* [In Memory of Fyodor Akimovich Kovalenko: Collection of Papers]. Krasnodar: Kovalenko Art Museum of Krasnodar.

6. Lunacharsky Art Museum of Krasnodar. (1979) *Russkoe iskusstvo XV – nachala XX veka. Sovetskoe iskusstvo. Zarubezhnoe iskusstvo. Zhivopis'. Krasnodarskiy khudozhestvennyy muzey im. A.V. Lunacharskogo. Katalog* [Russian Art of the 15th – Early 20th Century. Soviet Art. Foreign Art. Painting Lunacharsky Art Museum of Krasnodar. Catalog]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.

7. Kovalenko Art Museum of Krasnodar. (2011) *Russkoe iskusstvo pervoy treti XX veka. Katalog* [Russian Art of the First Third of the Twentieth Century. Catalog]. Samara: SamLyuksPrint.

УДК 75.03

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-3-40-48

Ю.Ю. Гудыменко

ПОРТРЕТЫ-КАРИНЫ К.П. БРЮЛЛОВА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1830-х ГОДОВ

В качестве предмета исследования в статье рассматривается портретная живопись К.П. Брюллова первой половины 1830-х годов, получившая в искусствоведении название «портреты-картины». Впервые ставится вопрос о причинах появления подобных картин в творчестве художника, исследуются вопросы традиций и новаторства, рассматриваются возможные взаимовлияния Брюллова и его современников (Э.-Л. Виже-Лебрен, Т. Лоуренс, Ф. Каваллери, О.А. Кипренский), а также – изучение творчества мастеров XVII века (прежде всего П.П. Рубенса). Делается вывод о необходимости изучать контекст, в котором возникли полотна Брюллова, что помогает в понимании их степени уникальности. Основными методами исследования в настоящей статье стали формально-стилистический и сравнительный.

Ключевые слова: портрет 1830-х годов, портреты-картины К.П. Брюллова, традиции и новаторство, П.П. Рубенс, Э.-Л. Виже-Лебрен, Т. Лоуренс, Ф. Каваллери, О.А. Кипренский.

Настоящая статья ставит своей целью постановку вопроса о степени новаторства в большеформатных портретах Карла Павловича Брюллова (1799–1852), написанных в первой половине 1830-х годов: великой княгини Елены Павловны с дочерью (1832, ГРМ), князя А.Н. Демидова (около 1831, не окончен), детей князя Л.П. Витгенштейна (1832, замок Шиллингфюрст, Австрия), Джованни и Амацилии Пачини («Всадница»; 1832, ГТГ), княгини Ю.П. Самойловой с приемной дочерью Дж. Пачини и арапчонком (1832–1834, Музей Сан Диего, Калифорния), графини О.И. Орловой-Давыдовой с дочерью (1835, ГТГ). В советском искусствоведении они получили название «портреты-картины», хотя правильнее их было бы назвать сюжетными портретами. Главной особенностью этих работ является наличие ясно выраженной истории, включение второстепенных действующих лиц, связанных с главными героями общим действием, тщательно разработанная среда – интерьер или пейзажное окружение, а также невероятная динамика действия и незавершенность движений персонажей.

Еще с XIX века существовала точка зрения о том, что в современной Брюллову западноевропейской культурной жизни ничего подобного в 1820–1830-е годы не было. Так, например, М.И. Железнов писал: «Брюллов пробудил в миланских художниках

чувство соревнования и охоту к большим предприятиям». – И продолжал далее: «Это же подтвердили мне: член Брерской академии Виталиано Кривелли, сенатор Тито Бельтрани и директор Брерской академии, известный живописец, Франческо Айец [...] Айец просил меня сообщать ему все, что я узнаю о Брюллове в Милане, и однажды, выслушав мой рассказ, сказал мне: «Брюллов всегда увлекался своими страстями, о благоразумии не имел никакого понятия и делал себе много зла; но его влияние на наших художников было благотворно. Некоторые живописцы, взяв его за образец, перестали заниматься мелочами и оставили после себя несколько очень больших и очень хороших картин. Я сам испытал на себе влияние Брюллова и хочу, чтобы вы в записках о нем сказали, что он внушил мне смелость взяться за большой труд. Я решился написать мою огромную картину, которая теперь находится в Туринском музее, сидя перед «Помпеей» Брюллова» [1. С. 559].

Таким образом, если факт влияния Брюллова на итальянских художников признавали они сами, то из этого совсем не следует, что Брюллов был первопроходцем в создании большеформатных и сюжетно развернутых портретов-картин. Этот вопрос еще не был исследован самым тщательным образом по причине нехватки необходимого материала и потому очень непросто. Еще более сложен вопрос том, какие художественные впечатления повлияли на создание большеформатных сюжетных портретов Брюллова первой половины 1830-х годов.

Но перед тем как перейти к анализу произведений Брюллова первой половины 1830-х годов с точки зрения традиций и новаторства, обратимся к «Портрету детей Гагариных», написанных в 1824 году (ГЭ). Ранее мы писали уже о влиянии «Сикстинской мадонны» и «Преображения» Рафаэля на замысел этого произведения [2. С. 12] и указывали на его необычность для русской портретной традиции с точки зрения мотива (портреты в облаках) и композиции. Не зная контекст, в котором она появилась, можно предположить, что эта точка зрения абсолютно верна. Но более углубленное изучение художественной жизни Европы показывает совершенно иную картину, где произведение Брюллова легко встраивается в линию модных в первой трети XIX века «воздушных портретов» (*portrait aerien*). До наших дней их сохранилось достаточно много, особенно в миниатюрах. В качестве примеров назовем портреты неизвестных детей работы Ипполита Чапона (около 1830, частное собрание), портрет М. Сангушко-Ковельского кисти А. Рихтера (1813, Национальная галерея, Варшава), портрет Анны Сапезанки с братом Леоном работы художника «Беханда» (1810–1815, Национальная галерея, Варшава), портрет детей Богарне – копия неизвестного художника с оригинала Й.К. Штилера (ГИМ) и др. На них изображены как умершие, так и здравствующие на момент написания персонажи, причем последних гораздо больше. Но произведением, стоявшим у истоков этого сюжета, является работа Д. Рейнольдса «Голова ангела. Портрет ребенка в разных ракурсах» (1786–1787, Галерея Тейт, Лондон), на которой изображена пятилетняя леди Фрэнсис Изабелла Кир Гордон (1872–1831). В 1786 году полотно было показано на выставке в Королевской академии и пользовалось огромным успехом; газета «Таймс» указывала на это произведение как на одну из самых красивых портретных идей, которые были когда-либо придуманы. Скорее всего, Брюллов не видел этот портрет и познакомился с типом «воздушных портретов» через другие работы. До 1841 года картина находилась в семье Гордонов, пока мать девушки не подарила его Национальной галерее; именно с этого времени начинается необычайная популярность портрета Рейнольдса, который копировался более трехсот раз.

Один этот пример показывает, с какой осторожностью следует говорить об уникальности того или иного произведения. Говоря о большеформатных портретах-картинах Брюллова, это также следует помнить.

Семейные портреты были достаточно широко распространены в искусстве Нового времени, и первая половина XIX века не является исключением. Главная задача художников заключалась в отражении культа любви и уважения, который персонажи должны

были демонстрировать зрителю. В качестве характерных и образцовых произведений подобного типа в 1800–1810-е годы можно назвать, например, портреты королевы Неаполя Каролины Мюрат с детьми (около 1809–1810, Национальный музей замка Фонтебло) или герцогини де Монтебло с детьми (1814, Музей изящных искусств, Хьюстон), написанные Ф. Жераром.

В русской портретной живописи большеформатные семейные портреты в рост – явление достаточно редкое. Большие мастера, учившиеся в Академии художеств, почти их не писали, а наиболее распространенным типом были поколенные. Вместо компоновки нескольких фигур предпочитали изображать супругов на двух картинах, делая изображения парными; имеющихся на тот момент детей по желанию заказчика распределяли к отцу или матери. Многие групповые семейные портреты писаны русскими мастерами, не получившими академического образования. Немногочисленные дошедшие до нас портреты этого типа в основном продолжали традицию работ, подобных репрезентативному «Портрету Павла I с семьей» Ф.Г. Кюгельхена (1800, ГМЗ «Павловск»), в котором персонажи располагались последовательно в виде фриза слева направо. Наиболее популярными сюжетами, позволяющими объединять членов семьи в одну композицию, были «домашние концерты»; таковы, например, «Семейный портрет неизвестной с четырьмя детьми» (1810-е, ГЭ) или портрет А.С. Лазаревой с сыновьями (около 1800, ГЭ). Значительное место групповой семейный портрет занимал в 1810-е годы в творчестве В.А. Тропинина. Сохранилось два интересных живописных этюда из собрания Третьяковской галереи, очень живых и непосредственных, явно ориентированных на неизвестного нам европейского мастера. Довольно удачен «Семейный портрет Моркова» (1813, ГТГ), который может считаться типичным произведением отечественной школы живописи в этом роде.

В целом жанр «портрета-картины» не был распространен в России, о чем свидетельствует тот факт, что один из главных портретистов первой трети XIX века, Кипренский, не использовал его в своем творчестве; а ведь этот мастер всегда был своеобразным «барометром» художественной жизни своего времени. Единственный групповой портрет им был написан в конце жизни за границей, и вызван он был именно впечатлениями от большеформатных картин Брюллова (о чем еще речь впереди).

В России в 1820-х годах эталоном группового семейного портрета может считаться портрет великой княгини Александры Федоровны с детьми, написанный Дж. Доу в 1823 году (ГЭ) – очень живом и прекрасно исполненном. Картина полна движения: Мария, сидя на спинке кресла, обнимает свою мать, а Александр пытается взобраться к матери на колени. Полотно Доу может считаться золотой серединой в изображении императорских и великосветских семей: величественное настроение в картине сохраняется, но, представляя детей, художник слегка и ненавязчиво уводит портрет в сторону жанровой живописи. Брюллов не видел этой картины, но, во-первых, с нее был сделан офорт Т. Райта (1825), а во-вторых, подобной продукции в современной живописи было предостаточно. Совпадение темы картины – мать, осознающая свою любовь к детям, и бессознательное ответное чувство детей – архетипический образ, используемый многими художниками Нового времени.

Первое значительное большеформатное полотно Брюллова было написано по заказу великой княгини Елены Павловны. На нем она была изображена во время прогулки со своей дочерью Марией. Брюллов достаточно долго разрабатывал композицию портрета (заказ был получен в 1828 году). На сохранившихся набросках (ГТГ) мы видим первоначальную традиционную для парадного портрета композицию: возле колонны, обвитой занавесом-драпировкой, стоит великая княгиня, а на изображенной тут же балюстраде, сидит ее дочь. В дальнейшем Брюллов разрабатывал другой вариант композиции, где персонажи выходили на прогулку. Образ девочки решен в трогательном сентиментальном ключе: она слегка отстает от матери, с любопытством озираясь по сторонам. Картина полна движения и динамики, что достигается композиционным построением: по диагонали расположены ступени, по которым из-за колонны выходят

мать и дочь, также расположена и «провожающая» их диагональ красного занавеса. Движение создает и старое дерево на втором плане слева, ветви которого произрастают в разные стороны, а листья, кажется, шумят, и этот фрагмент пейзажа также участвует в создании в картине длящегося, незавершенного времени. Мастерская композиция, живые и словно списанные с натуры колорит и освещение, а также убедительная живописная техника – все это позволяет считать произведение Брюллова одним из заметных произведений того времени.

При восприятии брюлловского полотна прежде всего перед глазами возникают картины англичанина Доу. Брюллов использует и весьма популярный мотив прогулки главной героини, переданной с традиционной для того времени грацией, выражающейся в движениях стана, головы и рук («Елизавета Алексеевна на прогулке в Царском Селе» Доу), и мотив детской непосредственности («Великая княгиня Александра Федоровна с детьми» этого же автора). Конечно, Брюллов ориентировался не на указанные работы, писанные Доу в России, а на те образцы, которые он мог видеть вокруг себя. Какие именно – это самый главный и интересный вопрос; ответ на него может быть дан только после глубокого исследования современной Брюллову европейской (и, прежде всего, итальянской) живописи.

В связи с этим интересна одна из характерных для 1820–1830-х годов фигур среди итальянских мастеров – Фердинандо Каваллери (1794–1867). Он известен как автор исторической картины и портрета. Персонажи его портретных произведений раскованы и ведут себя максимально естественно. Таков, например, портрет Шарля Изара Маниго с семьей в Риме (1831, Художественный музей Гиббса, Чарльстон), в котором одним из главных мотивов является катание одного из сыновей верхом на собаке. А в портрете Марии Терезии Австрийской, королевы Пьемонта с двумя сыновьями (1832, Королевский замок Раккониги, провинция Кунего, Италия) мы видим очень знакомый по картине Брюллова сюжет, в котором королева сходит вниз по ступенькам, держа одного из сыновей за руку. Создается ощущение, что эта картина появилась под влиянием именно брюлловского портрета Елены Павловны. Как бы то ни было, портретная деятельность Каваллери свидетельствует о схожих тенденциях в большеформатных групповых портретах и при этом демонстрирует уровень художественной подготовки мастера: на наш взгляд, его работы уступают брюлловским полотнам.

Наиболее значимым итальянским художником-современником Брюллова был Франческо Айец, но в его портретных работах 1820–1830-х годов мы не встретим стремления к «большому стилю» и портрету-картине.

Сопоставимым по живописному уровню с Брюлловым в это время, на наш взгляд, может быть только Томас Лоуренс, в творчестве которого достигла апогея жанровизация портрета; стоит только посмотреть его произведения – бесконечно разнообразные по композиции и, самое главное, совершенно раскрепощенные с точки зрения манеры поведения персонажей и их чувствований. Типичными в этом смысле могут считаться «Дети Джона Энджерстайна», известные в двух вариантах (1807, Национальные галереи, Берлин; около 1808, Лувр, Париж). Дети на этих полотнах не столько позировали, сколько играют и живут своей жизнью. В творчестве Брюллова самая «лоуренсовская» картина – это, несомненно, «Портрет детей Витгенштейна», свидетельствующая о сходных процессах в портретной живописи 1820–1830-х годов. О близости картин Брюллова и Лоуренса писала М.М. Ракова [3. С. 60], хотя о знакомстве русского художника с творчеством английского портретиста сведений нет. С Лоуренсом Брюллов мог поспорить и по части необычности сюжетных мотивов, что особенно хорошо видно в неоконченной картине «Портрет автора и баронессы Е.Н. Меллер-Закомельской с девочкой в лодке» (1830-е, ГРМ). Точного времени ее написания мы не знаем, А.Н. Мокрицкий видел ее в петербургской мастерской Брюллова в 1837 году [4. С. 110], а в 1845 году Меллер-Закомельская писала художнику из Харькова с просьбой завершить портрет, дописав девочку «хорошенькой на произвол» [5. С. 169].

В целом можно констатировать, что портретная деятельность Брюллова в Италии воспринималась его итальянскими коллегами как нечто неординарное. Особенно восторженные отзывы критики и зрителей вызвали два выдающихся произведения – «Всадница» и «Портрет Самойловой с воспитанницей», которые сравнивали с полотнами Ван Дейка и Рубенса. Именно там следует искать истоки брюлловских «портретов-картин», а не в портретной продукции 1830-х годов. Об этом, кстати, заявляли не только современники Брюллова, в этом единодушны и последующие исследователи его творчества. Приведем несколько характерных отзывов.

Статья неизвестного итальянского критика «Прославленные шедевры, экспонируемые в Палаццо Брера» (Милан, 1832): «Эта картина [«Всадница» – Ю.Г.], портрет в настоящую величину, изображает очень красивую девушку на лошади в саду, и написана господином Карлом Брюлловым по заказу графини Самойловой. Манера, которою исполнен этот портрет, заставляет припомнить прекрасные произведения Вандика и Рубенса» [6. С. 74].

М.М. Ракова: «...можно найти достаточное количество указаний, свидетельствующих о том, что он относился с пристальным вниманием и к классическому наследию западноевропейского искусства. ...Все указания такого рода говорят о том, что более всего Брюллова занимал портрет XVII века, главным образом испанский и фламандский. Имена Веласкеса, Ван Дейка, Рубенса, реже Рембрандта наиболее часто произносятся при этом как самим Брюлловым, так и его современниками» [3. С. 58].

Г.К. Леонтьева (1986): «Сопоставление его имени с именами Ван Дейка, Рубенса, Рембрандта отнюдь не случайно: чем больше Брюллов занимается портретом, тем меньше вспоминает он Рафаэля и с тем большим вниманием изучает произведения названных мастеров» [7. С. 26].

При этом редко кто из пишущих о портретах Брюллова называет конкретные произведения старых мастеров, все ограничивается самыми общими замечаниями. Хотя внимательный анализ его произведений может указать на конкретные заимствования. Замечательным примером может служить тонкое и верное наблюдение Э.Н. Ацаркиной о том, что для подчеркивания связи между фигурами в композиции группы портрета Самойловой с воспитанницей и арапом Брюллов использовал некоторые мотивы греческой скульптуры «Лаокоона» [8. С. 86].

Так, на наш взгляд, совершенно точно указывают на конкретный источник, ставший основой для заимствований, картины Брюллова «Всадница» и портрет Демидова. Прежде всего, речь идет о конном портрете Джованни Карло Дориа, писанного Рубенсом в 1606 году, который Брюллов вполне мог видеть и изучать (Национальные галереи Палаццо Спинола, Генуя). Здесь мы видим совпадение сразу нескольких моментов: общая композиция со скачущим почти на зрителя всадником, лошадь изображена чуть привставшей на дыбы, а рядом с ней изображена собака, которая добавляет движение в картину. Конечно, к моменту написания портретов Брюллова изображение скачущей на зрителя лошади было не новостью, но в нашем случае именно изображение собаки позволяет предположить об изучении полотна Рубенса из Палаццо Веккьо.

Вообще при взгляде на некоторые произведения Брюллова вспоминаются именно рубенсовские картины. Так, например, портрет великой княгини Елены Павловны с дочерью отсылает своими главными мотивами – прогулкой и непосредственным поведением маленького ребенка – к «Автопортрету Рубенса с Е. Фоурмен и сыном» (1638, Метрополитен-музей); а «Портрет Елены Фоурмен в свадебном платье» (1630–1631, Мюнхен, Старая пинакотекa) неожиданно переключается с портретом Е.П. Салтыковой (1841, ГРМ). Вполне возможно, что увиденные нами переключки являются случайными, хотя широкое распространение гравюр с картин Рубенса позволяет предположить, что Брюллов знал многие работы знаменитого фламандца.

Абсолютно «рубенсовскими» (или скажем шире – «барочными») представляются композиции полотен Брюллова с их сложной уравновешенностью, достигаемой много-

численными диагоналями. Для русской портретной живописи такая сложная, динамичная композиция в групповых портретах была не характерна. В ход идут драпировки, развешенные так, чтобы прочерчивать нужные композиционные линии, пейзажные мотивы и положения персонажей. В этом смысле самыми «барочными» картинами Рубенса представляются портрет Самойловой и О.И. Орловой-Давыдовой. Правда, последний портрет дошел до нас в обрезанном виде, лишившись слева мужской фигуры на коне (мужа изображенной графини) и верхней части; но даже в таком виде он представляется замечательным и по своей композиции вызывающим в памяти полотна фламандцев XVII века, и прежде всего Рубенса.

Портрет Самойловой с воспитанницей – один из сложнейших с точки зрения композиционного построения – много и удачно анализировался в нашей литературе [3. С. 33-39; 7. С. 22-25; 8. С. 84-87]. Несмотря на сюжетный мотив – вбегающая в залу графиня с воспитанницей и арапом – художник мастерски останавливает движение группы включением ее в композиционный треугольник и таким мотивом, как бросающаяся навстречу собака. При этом поза Самойловой очень неустойчива, это незавершенное движение. Отсутствие статики заключается и в том, что в картине есть пространственная диагональ, подчеркнутая красным занавесом на втором плане и занавеской на двери у входа и легкой диагональю, образованной наклоном верхней части туловища графини и ее правой рукой.

Необычен и сложен замысел портрета Орловой-Давыдовой. Воспринимая его без фигуры подъехавшего на лошади главы семейства (в левой части композиции), для нас не очень объяснимо возбуждение, охватившее ребенка. Но даже в своем первоначальном варианте сюжет картины (а вместе с тем и композиция) была необычна: глава семейства только что подъехал к балкону, где отдыхают его жена и дочь. Перед зрителем разворачивалась жанровая сцена, в которой персонажи представляли не позирующими, но словно выхваченными из жизни.

Позволим предположить, какое из произведений могло подтолкнуть Брюллова к сюжету «возвращения главы семейства в дом». Нам кажется, это может быть портрет графини Е.С. Самойловой с детьми работы Э.-Л. Виже-Лебрен (1797, ГЭ) – одно из совершенных произведений французской художницы. На картине Екатерина Сергеевна Самойлова из-за плеча сына смотрит за пределы полотна влево; в ту же сторону устремила свой оживленный и радостный взгляд, подавшись вперед, и дочь Елена; она только что собирала цветы: в ее подоле мы видим сорванные розы – милая жизненная деталь, придающая происходящему оттенок домашнего уюта. Художница изображает реакцию на приход супруга графини – Александра Николаевича Самойлова (это единственное объяснение изображенного в картине, однако следует иметь в виду, что Екатерина Сергеевна не жила с мужем и пользовалась незавидной репутацией в связи с многочисленными поклонниками. Поэтому сюжет картины многозначен и для нас, и для современников). Такой же принцип повествования избрал и Брюллов, но включил в полотно фигуру подъехавшего всадника. Целиком картину мы можем видеть на акварели Н.Е. Ефимова (1835, ГИМ), представляющую работу Брюллова над портретом.

Картина Виже-Лебрен принадлежала семейству Самойловых, правда, неизвестно у кого она находилась в разные десятилетия первой половины XIX века. Главная модель картины – Екатерина Сергеевна – умерла в 1830 году; ее дети: Григорий – в 1811, Михаил – в 1820, Елена – в 1843, Николай – в 1842; Софья – в 1866. Софья Александровна Самойлова в замужестве Бобринская пережила своих сестер и братьев и получила картину после их смерти; в начале XX века полотно находилось в собрании ее внука Алексея Александровича Бобринского. Мог ли видеть картину Виже-Лебрен Брюллов, и если мог, то где и у кого? Напомним, что его возлюбленная Ю.П. Самойлова была замужем за Н.А. Самойловым (хотя супруги и жили порознь), но и в этом случае доказать, что Брюллов видел портрет, не представляется возможным. Вместе

с тем с него уже в 1798 году Дж. Уокером была выполнена гравюра [см.: 9. С. 158], так что совсем отрицать знакомство Брюллова с этим произведением мы не можем. Если предположить знакомство Брюллова с работой Виже-Лебрен, то использование ее основного мотива не покажется надуманным предположением. Более внимательное изучение иконографии этого мотива в портретной живописи Нового времени, вероятно, могло бы дать нам больше доказательств в пользу нашей гипотезы (либо опровергнуть ее).

Все же нам важно ответить на вопрос: повлияли ли сюжетные портреты Брюллова на современную живопись? Скорее всего, под непосредственным влиянием портрета Орловой-Давыдовой родился замысел одной из последних работ Кипренского – «Портрет М.А. Потоцкой, сестры ее С.А. Шуваловой и эфиопянки». Кипренский не выставлял ее на всеобщее обозрение – возможно, считал недостаточно законченной. Он начал работать над ней в 1834 году и дописывал еще в конце 1835 года [об этом портрете: 10. С. 322, 326-327, 607; 11. С. 99-101]. Ясного мнения об этом произведении Кипренского у исследователей нет. Можно считать, что картина не удалась и связано это с общим замыслом художника. Соединение банального мотива сидящей Потоцкой (полуобернувшейся на зрителя и подносящей к лицу букет цветов) и посаженной в странную и необычную позу Шувалову – создает композиционную и, в конечном счете, смысловую дисгармонию. В любом случае понятно, что Кипренский стремился к сюжетному портрету в основе которого – музицирование, домашний концерт. Для нас гораздо интереснее понять, как мог возникнуть подобный замысел у художника. Если бы картина была выставлена на академической выставке в Петербурге, то, скорее всего, собрала бы большое количество отзывов – настолько необычной представляется она в контексте портретной продукции середины 1830-х годов. На наш взгляд, ответ находится на поверхности: замысел картины с сюжетной основой Кипренский мог почерпнуть у Брюллова, с кем общался последние годы жизни и, вероятно, посещал римскую мастерскую своего младшего коллеги. Именно там в 1835 году Кипренский оставил свои произведения.

Так же, как и в случае с «Портретом детей Гагариных», сюжетные портреты Брюллова 1830-х годов необходимо помещать в определенный контекст и этот контекст изучать, только тогда появится возможность ответа на вопрос о взаимовлиянии Брюллова и современных ему мастеров.

Нам кажется, портрет Марии Терезии Австрийской работы Ф. Каваллери и портрет М.А. Потоцкой, С.А. Шуваловой и эфиопянки кисти Кипренского возникли не без оглядки на произведения Брюллова. С другой стороны, большое значение для последнего играли те живописные впечатления, которые он видел в произведениях мастеров семнадцатого столетия. Но совершенно очевидно, что портреты-картины Брюллова являются выдающимися для своего времени произведениями. Они отличаются стремительностью и динамикой, реалистической убедительностью и связанным с этим большим форматом полотен: мимо проходит, лишь ненадолго взглянув на нас, Елена Павловна; на скаку останавливает всадница коня, и на его ржание и лай собаки из двери выбегает маленькая девочка; сбрасывая с себя шаль, стремительно вбегает в гостиную Самойлова; приезду отца радуется дочь, и ее волнение стремится унять молодая графиня; няня еще только сняла с себя чулок, а детишки в легких рубашечках уже устремились к воде. Этот эффект остановленного кадра и делает большеформатные «портреты-картины» Брюллова, необычными и мало похожими на произведения, писанные его современниками.

Литература

1. Железнов М.Н. Заметка о К.П. Брюллове. Продолжение // Живописное обозрение. 1898. № 28. С. 559-664.

2. Портретная живопись в России XVIII – начала XX века. Каталог выставки. СПб: Славия, 2018. 108 с.
3. Ракова М.М. Брюллов-портретист. М.: Искусство, 1956. 160 с.
4. Дневник художника А.Н. Мокрицкого. М.: Изобразительное искусство, 1975. 271 с.
5. Карл Павлович Брюллов. 1799–1852. Живопись, рисунки и акварели из собрания Русского музея. Неаполь: Palace Edition, 1999. 198 с.
6. Брюллов К.П. в письмах, документах и воспоминаниях современников / составитель книги и автор предисловия Н.Г. Машковцев. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. 318 с.
7. Леонтьева Г.К. Карл Павлович Брюллов. Издание 2-е. Л.: Художник РСФСР, 1991. 196 с.
8. Ацаркина Э.Н. Карл Павлович Брюллов. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1963. 536 с.
9. Немилова И. Французская живопись XVIII века в Эрмитаже. Научный каталог. Л.: Искусство. 1982. 308 с.
10. Кипренский Орест. Переписка. Документы. Свидетельства современников. СПб.: Искусство-СП, 1994. 768 с.
11. Петрова Е.Н. О некоторых проблемах позднего творчества Кипренского // Орест Кипренский. Новые материалы и исследования: сборник статей. СПб., 1993. С. 70–92.

Karl Bryullov's Portrait Paintings of the First Half of the 1830s

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 3 (82), 40–48.
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-3-40-48

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

Keywords: portrait of the 1830s, portrait paintings by Karl Bryullov, traditions and innovation, Peter Paul Rubens, Élisabeth Louise Vigée Le Brun, Thomas Lawrence, Ferdinando Cavalleri, Orest Kiprensky.

The article examines Karl Bryullov's portrait paintings of the first half of the 1830s. For the first time, the author raises the question of the reasons for the appearance of such paintings in the artist's work and examines the issues of tradition and innovation, the possible mutual influences of Bryullov and his contemporaries (Vigée Le Brun, Lawrence, Cavalleri, Kiprensky), as well as the influence of the masters of the 17th century (first of all, Rubens). The main research methods are formal-stylistic and comparative. The author concludes that it is necessary to study the context in which Bryullov's portrait paintings appeared; this contributes in understanding their uniqueness.

References

1. Zheleznov, M.N. (1898) Zametka o K.P. Bryullove. Prodolzhenie [A Note about K.P. Bryullov. Continuation]. *Zhivopisnoe obozrenie*. 28. pp. 559–664.
2. Gudymenko, Yu.Yu. (2018) *Portretnaya zhivopis' v Rossii XVIII – nachala XX veka. Katalog vystavki* [Russian Portraiture from the 18th to the Early 20th Century. Exhibition Catalog]. Saint Petersburg: Slaviya.
3. Rakova, M.M. (1956) *Bryullov-portretist* [Bryullov as a Portrait Painter]. Moscow: Iskusstvo.
4. Mokritskiy, A.N. (1975) *Dnevnik khudozhnika A.N. Mokritskogo* [Diary of the Artist A.N. Mokritsky]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo.
5. Laks, A. (1999) *Karl Pavlovich Bryullov. 1799–1852. Zhivopis', risunki i akvareli iz sobraniya Russkogo muzeya* [Karl Pavlovich Bryullov. 1799–1852. Paintings, Drawings, and Watercolors from the Collection of the Russian Museum]. Saint Petersburg: Palace Edition.

6. Mashkovtsev, N.G. (1961) *Bryullov K.P. v pis'makh, dokumentakh i vospominaniyakh sovremennikov* [Bryullov K.P. in Letters, Documents and Memoirs of Contemporaries]. Moscow: Academy of Arts of the USSR.
7. Leont'eva, G.K. (1991) *Karl Pavlovich Bryullov*. 2nd ed. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russian).
8. Atsarkina, E.N. (1963) *Karl Pavlovich Bryullov. Zhizn' i tvorchestvo* [Karl Pavlovich Bryullov. Life and Oeuvre]. Moscow: Iskusstvo.
9. Nemilova, I. (1982) *Frantsuzskaya zhivopis' XVIII veka v Ermitazhe. Nauchnyy katalog* [French Painting of the 18th Century in the Hermitage. Research Catalog]. Leningrad: Iskusstvo.
10. Petrova, E.N. & Bruk, Ya.V. (1994) *Orest Kiprenskiy. Perepiska. Dokumenty. Svidetel'stva sovremennikov* [Orest Kiprensky. Correspondence. Documents. Testimonies of Contemporaries]. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPb.
11. Petrova, E.N. (1993) O nekotorykh problemakh pozdnego tvorchestva Kiprenskogo [On Some Problems of Kiprensky's Late Works]. In: *Orest Kiprenskiy. Novye materialy i issledovaniya: sbornik statey* [Orest Kiprensky. New Materials and Research: Articles]. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPb. pp. 70–92.

УДК 791.43

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-3-48-56

М.Е. Зольников

**КУЛЬТУРНЫЕ ГЕРОИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ
ВО ФРАНЦУЗСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1970-х
(«ПЕРСЕВАЛЬ ВАЛЛИЕЦ» ЭРИКА РОМЕРА)**

Впервые в отечественном искусствоведении произведен сравнительный междисциплинарный анализ ленты и ее историко-культурной основы – куртуазного романа «Персеваль, или Сказание о Граале» Кретъена де Труа (ок.1135 – 1180/1190), что позволило прийти к новым и оригинальным заключениям: режиссер смело отмечает сложившиеся традиции Больших исторических фильмов, намеренно, цитатно «смешивает» художественные приемы средневекового эпоса, эпохи модерна и постмодерна, формируя вертикально-многомерный «текст». Музыкальное сопровождение расставляет акценты, сцепляет разделы фильма, становится неотъемлемой частью медиатекста.

Ключевые слова: эпос, «Персеваль Валлиец», Парсифаль, Парцифаль, Король Артур, рыцари Круглого стола, Король-Рыбак, куртуазный роман, Кретъен де Труа, киноискусство, музыка кино.

Культурные герои Средневековья уже несколько столетий находятся в центре внимания творцов литературы и искусства. В XX веке интерес к Средневековью только усиливается. К воплощению героев средневековых текстов в кинематографе обращаются режиссеры Германии, США, Англии, Ирландии, Чехии, Франции и т.д. При этом первоисточниками для них становятся «классические» романы и эпические поэмы, наиболее ярко выразившие картину мира, представления, ценностные ориентиры средневекового общества и человека – «Песнь о Нибелунгах» [1] неизвестного автора, «Тристан» [2] Готфрида Страсбургского (1165/1180 – ок. 1215), «Персеваль, или Сказание о Граале» [3] Кретъена де Труа (ок. 1135–1180/1190). Эти же произведения столетиями интересовали композиторов, художников, режиссеров. «Песнь о Нибелунгах» в XXI веке даже стала темой специального фестиваля (Вормс).