

3. Moreschi, G.B. (1786) *Orazione in lode del padre maestro Giambattista Martini, recitata da Giambattista Alessandro Moreschi nella solenne accademia de' Fervidi l'ultimo giorno dell' anno 1784*. Bologna: S. Tommaso d'Aquino.
4. Restani, D. (1987) Martini studioso di musica greca. In: *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, a cura di A. Pompilio. Firenze: Olschki. pp. 27–54.
5. Rostirolla, G. & Szpadrowska, M. (1995) *Una biblioteca musicale del Settecento: il fondo Compagnoni Marefoschi della Biblioteca Casanatense di Roma, storia e catalogo*. Roma: Torre d'Orfeo.
6. Martini, G.B. (1775) *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*. Parte 2. Bologna: Lelio dalla Volpe.
7. Martini, G.B. (1774) *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto*. Parte 1. Bologna: Lelio dalla Volpe.
8. Pasquini, E. (2013) In quell'aria piú bassa di Roma: attorno a un (presunto) incarico a padre Martini. In: *Atti del Congresso internazionale di Musica sacra*. Vaticano: Libreria editrice vaticana. pp. 959–966.
9. Zaccaria, V. (1969) *Padre Giambattista Martini: compositore musicologo e maestro. Con il catalogo di tutte le opere*. Padova: Il Messaggero di S. Antonio.
10. Sshnoebelen, A. (1979) *Padre Martini's Collection of Letters in the Civic Museo Bibliografico Musicale in Bologna: An Annotated Index*. New York: Pendragon.
11. Burney, C. (1773) *The Present State of Music in France and Italy*. 2nd, corrected edition. London: T. Becket & Co. Strand.
12. Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna. (n.d.) *In museo. Le collezioni*. [Online] Available from: <http://www.museibologna.it/musica/collezioni/53092> (Accessed: 25.11.2021).
13. Sartori, S. (1942) *Il Conservatorio di musica "G.B. Martini" di Bologna*. Firenze: Le Monnier.

УДК 75.03

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-83-92

Ю.Ю. Гудыменко

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ О.А. КИПРЕНСКОГО

В статье рассматриваются три портрета работы О.А. Кипренского 1820-х годов: Е.С. Авдулиной, А.М. Голицына и А.С. Пушкина. Анализируются их содержательные и формальные особенности. Учитывая образную усложненность этих произведений, отличных от большинства портретной продукции этого времени, предлагается считать подобные портреты символическими. Кратко рассматривается отличие аллегории от символа в романтическую эпоху. Предпринимаются попытки расшифровать идею указанных работ, выявляются возможные источники, повлиявшие на создание портретных образов. На основе журнальной литературы 1820-х годов рассматривается восприятие его творчества современниками, как необычное по содержанию и исполнению. Основными методами исследования в настоящей статье стали формально-стилистический и сравнительный.

Ключевые слова: О.А. Кипренский, символический портрет в эпоху романтизма, аллегория и символ, портрет А.С. Пушкина, портрет Е.С. Авдулиной, портрет Голицына.

Тема настоящей статьи посвящена понятию символического портрета, который нагляднее всего можно рассмотреть на примере творчества Ореста Адамовича Кипренского (1782–1836), и прежде всего портретов: Е.С. Авдулиной (1822–1823, ГРМ), А.М. Голицына (около 1819, ГТГ) и А.С. Пушкина (1827, ГТГ). Главная цель настоящего исследования связана с содержательным и формальным анализом указанных произведений, а также попыткой предложить их новое прочтение. Недостаточная разработанность этой темы свидетельствует о ее актуальности; осмысление некоторых полотен Кипренского как сложных произведений, оперирующих символическими образами, дает ответ на вопрос о причинах непростого восприятия творчества Кипренского его современниками в 1820-е годы.

Символическим мы будем называть портрет, в котором идея не ограничивается только передачей внешности и демонстрацией социального положения модели. Это сложное по содержанию произведение, «прочтешь» замысел художника в котором не всегда возможно (а часто даже – невозможно). Поскольку понятие символа является одним из важнейших составляющих романтического мировоззрения [1], мы могли бы назвать подобные картины романтическими. Но учитывая тот факт, что не во всяком «романтическом портрете» присутствует усложненный художественный образ, мы остановимся на термине «символический портрет». Он наиболее ясно раскрывает суть этого явления.

Несомненно, один из бесспорных шедевров живописи эпохи романтизма и одно из лучших произведений Кипренского – портрет Авдулиной. Вероятно, сам художник отдавал себе отчет в том, что картина ему особенно удалась: он выставлял ее два раза: в Мальмезонской галерее Эрмитажа в 1823 году и на академической выставке 1824 года. В портрете присутствует цитата, взятая Кипренским у себя самого. Мы имеем в виду портрет Е.П. Ростопчиной (1809, ГТГ), где позаимствован главный мотив – устремленный вдаль взгляд. В остальном же эта картина совершенно оригинальное произведение, со своей программой, правда, с трудом поддающейся расшифровке. В основе поэтики «Авдулиной» лежит принцип «неизрекаемости» идеи произведения. И именно поэтому его толкование бесконечно.

За окном – затянутое тучами дождливое небо и гнущиеся под порывами ветра деревья («Мы любим связывать бушевание стихий с превратностями нашей судьбы» [2. С. 57]), на окне – стоящая в стакане с водой веточка гиацинта, с пятью соцветиями и еще одним – отцветшим и упавшим вниз. Это камертон всей картины. Ему вторит взволнованное состояние изображенной женщины. Грустные глаза ее широко распахнуты; она смотрит перед собой невидящим и тревожным взором. Руки покойно – крест-накрест – лежат на коленях, и она в легком оцепенении. Черное платье ее и затененность фона придают всему лицу бледность, так что Врангель в свое время назвал Авдулину «грустной мечтательной куклой белого фарфора» [3. С. 84]. На этом бескровном лице яснее всего заметен румянец, выдающий ее беспокойство и тревогу. Сама она похожа на цветок: тонкая шея, плавно переходящая в изящный изгиб плеч, ассоциируется со стеблем, а прозрачное кружево чепчика – с лепестками соцветия. Совершенно верно в свое время подметил это В.М. Зименко: «поэтическое уподобление женщины наклоненной ветке цветущего гиацинта» [4. С. 239]; он же в целом верно отметил, что: «Настроение тревожной задумчивости, воспринимаемое как реакция поэтически цельной природы на события окружающей действительности – основа прекрасного образа Авдулиной» [4. С. 238–239].

Действительно, общий образный строй портрета позволяет делать подобные обобщения, как, впрочем, допускает и множество других толкований, поскольку «Авдулина» – типичный символический портрет (впрочем, Д.В. Сарабьянов, например, расположил эту картину между романтизмом и бидермейером [5. С. 79]). И все же не совсем понятно, как обычная светская женщина, пусть и вполне образованная, на портрете Кипренского вдруг предстает перед нами как отрешенный от окружаю-

шей действительности герой-романтик. В «Ростопчиной», например, объяснение тревожному взгляду можно почерпнуть из биографии изображенной. К моменту написания портрета Екатерина Петровна тайно перешла в католичество. Неизвестно, знал ли об этом художник, но осведомленный об этом факте биографии Ростопчиной сегодняшний зритель с трудом может от него абстрагироваться. Состояние модели, выраженное Кипренским, способно быть объяснено именно этим фактом биографии Ростопчиной, который перевернул всю ее жизнь. Для объяснения, в чем же причина тревожного взгляда Авдулиной (если предположить, что мы имеем дело не с «образом эпохи» или художественным штампом, а с конкретным содержательным мотивом, несущим индивидуальное начало), мы должны знать факты ее биографии.

Сведений о жизни Екатерины Авдулиной сохранилось совсем немного. Большинство из них было собрано И.С. Зильберштейном и Б.А. Косолаповым [6. С. 117–118]. Екатерина Сергеевна Авдулина (1788 – 12 марта 1882) – старшая дочь действительного статского советника Сергея Саввича Яковлева (1763–1818), внучка известного купца и основателя новой дворянской фамилии, коллежского асессора Саввы Яковлевича Яковлева (1712–1784). 1 января 1808 года Екатерина Сергеевна вышла замуж за полковника Кавалергардского полка Алексея Николаевича Авдулина (1776–1838). В 1823 году Авдулины находились в Париже. «Кстати, припомню с удовольствием, – писала об этом известная драматическая актриса А.М. Каратыгина, – что в числе соотечественников наших, посещавших в одно время с нами семейство Авдулиных в Париже в 1823 году, видела я Сергея Ивановича и Варвару Петровну Тургеневых, родителей известного нашего писателя Ивана Сергеевича Тургенева» [6. С. 117]. После возвращения из-за границы Авдулины жили в Петербурге в собственном доме на дворцовой набережной, а летом проводили время на каменно-островской даче. У Екатерины Сергеевны и Алексея Николаевича Авдулиных было семеро детей, многие умерли в младенчестве; Николай (1816–1827) – в возрасте одиннадцати лет, а до зрелых лет дожили лишь Сергей (1811–1855) и Мария (1824 – после 1874).

Но вернемся к портрету. Единственной деталью комментирующего значения в нем является цветок гиацинта. Один из самых известных древнегреческих мифов гласит об Аполлоне и его любимце смертном юноше Гиацинте. Во время спортивных состязаний, метнувший диск Аполлон случайно убил своего друга и из капли крови Гиацинта вырос цветок. Вот почему символика этого растения связана не только с любовью, но и со скорбью. Гиацинт – символ умирающей и воскресающей природы.

Кипренский всегда очень внимательно относился к семантике цветов в своих картинах. В нашем случае гиацинт должен указывать на какое-то трагическое событие в жизни Авдулиной. Возможно, таким являлась безвременная смерть ее сестры Елены в 1817 году или в 1818 году смерть дочери Анны, прожившей всего несколько месяцев. Для Екатерины Сергеевны наступало тревожное время, когда заканчивалась молодость и начиналась зрелая жизнь, не свободная от утраты близких людей. Впрочем, возможно, мы не все знаем из достаточно скудной на факты биографии семейства Авдулиных. Во всяком случае, нам кажется, что в основе тревожного настроения в картине лежит не только «всеобщее», но и «личное».

Немецкому философу и филологу В. фон Гумбольдту принадлежит самое понятное определение символа и аллегии: «Понятие символа не всегда верно понимается, и его часто путают с понятием аллегии. [...] для символа характерно, что изображение и изображаемое, постоянно взаимозаменяя друг друга, побуждают и принуждают разум долее задерживаться на них и глубже проникать в их суть; напротив, аллегория, когда передаваемая ею идея становится понятной, словно разгаданная загадка, вызывает лишь холодное удивление или слабое удовольствие от удачно подобранного изображения» [цит. по: 1. С. 249].

Так что разгадать смысл изображения гиацинта в портрете Авдулиной до конца мы не в состоянии: это не общепринятая аллегория, но символ, остающийся для нас закрытым. Поэтому интерпретация идеи портрета может быть весьма разнообразна: это и предложенная нами версия о «жизненных невзгодах», и тема «раннего душевного увядания» (выраженная упавшим соцветием), и «реакция поэтически цельной натуры на события окружающей действительности» [4. С. 238–239]. Важным для образного восприятия портрета, вероятно, является использование формальных особенностей «Джоконды» Леонардо и других возможных произведений (современники, например, видели в портрете Авдулиной влияние немецкой живописи Возрождения).

В июле 1823 года Кипренский посещает в Мариенбаде великого Гете и делает с него карандашный портрет. 13 июля Гете записывает в свой дневник: «В 11 часов русский живописец рисовал мой портрет. Беседа с ним о современном римском искусстве и художниках, особенно о немецких, а также о Париже и тамошних обстоятельствах» [цит. по: 7. С. 411]. А в письме к К.-Л.-Ф.- Шульцу от 19 августа 1823 года сообщает: «Не так давно я позировал много часов одному русскому живописцу, воспитанному в Риме и Париже, который правильно мыслил и ловко работал [...]» [цит. по: 7. С. 412]. Любопытно здесь упоминание о *воспитании в Риме и Париже*; действительно, произведения Кипренского, подобные портрету Авдулиной, написанные во второй половине 1810-х – в 1820-е годы, по своей содержательной сложности почти не имеют аналогов в русском искусстве его времени.

Еще одним сложным по своему замыслу произведением Кипренского является портрет А.М. Голицына, при взгляде на который нас не покидает чувство закрытости модели, чему причиной – многозначительный взгляд и сцепленные в замок кисти рук. Большую роль также играет полукруглое завершение, характерное для итальянской живописи XVI века, которое возводит изображение в ранг «высокого» и «классического» искусства. Купол Собора Св. Петра, свидетельствующий о «вечном городе» Риме, дополняет это многозначное настроение. Ритм, основанный на полукружиях и дугообразных линиях, пронизывающих всю картину, надолго запоминается зрителем.

Жест сцепленных в замок кистей рук достаточно часто встречается в мировой живописи в сюжетах, посвященных Св. апостолу Петру (Мурильо, Эль Греко, Рибера, А.П. Лосенко) или «Скорбящей деве Марии»; в них он однозначно означает мольбу и отчаяние. В портретной живописи первой половины XIX века он использовался редко, в основном в женских портретах, где переплетены лишь пальцы, а тыльные стороны ладоней разведены в сторону. Еще реже встречается жест, который мы видим на картине Кипренского; примером здесь может служить «Портрет старика в шубе» И.Е. Яковлева (1813, ГТГ); смысл жеста в этой картине не раскрыт, поскольку не поддерживается другими деталями картины, оставаясь единственным «сюжетным» мотивом. Но в картине Кипренского он, являясь главным смысловым элементом, существует в определенном контексте. Мы также не можем утверждать, какой именно оттенок вкладывал художник в этот жест и не склонны драматизировать общий замысел произведения. Нам кажется, сцепленные в замок руки Голицына выражают «задумчивость» и «меланхолию» – очень популярное состояние героев Кипренского в его картинах этого времени. Конечно, наиболее близкой по настроению «Голицыну» является «Авдулина». С точки зрения сюжета – размышляющий на фоне природы герой – «Голицын» не является одиноким произведением в европейском искусстве 1810–1820-х годов, но очевидно, что указанные выше детали делают портрет более символическим и сложным, а общий образный строй свидетельствует о желании художника уподобить свою картину ренессансным портретам. По отдельным мотивам «Голицын» Кипренского удивительным образом совпадает с «Автопортретом» Дюрера (1498, Мадрид, Прадо). В последнем мы видим характерный жест сложенных рук, многозначительный взгляд на зрителя, общий разворот фигуры и даже

арку за головой немецкого художника. Скорее всего, живописный оригинал Кипренский не видел, и если предполагать, что он был знаком с ним, то только по позднейшим гравюрам.

Интересно, что абсолютно «антикварной» и «стилизаторской» считала произведение Кипренского отечественная художественная критика. «Голицын» был выставлен на выставке Общества Поощрения Художников в 1836 году, а затем – на академической того же года и вызвал полемику на тему стилизаторства. Так, А.И. Иванов в письме к сыну считал, что Кипренский намеренно состарил свое произведение, дабы сильнее уподобиться старым мастерам и высказывал соображение, что неудовлетворительная сохранность картины, ее темнота и толстый слой лака – сознательный прием старения живописи для уподобления старым мастерам [7. С. 476]. В этом смысле высказывался и О.И. Сенковский, отмечая попутно факт привнесения в жанр портрета исторической живописи: «Выходит, что это не портрет и не история, а так – нечто в своем роде» [8. С. 62]. По всей видимости, и Иванов, и Сенковский не были в курсе, что портрет был написан Кипренским более пятнадцати лет назад, о чем, например, писал Н.В. Кукольник [7. С. 482] и был, скорее всего, прав, поскольку мы знаем, что Кипренский любил выставлять на художественных выставках не только свои картины последних лет, но и исполненные много лет назад.

В отзыве Сенковского следует обратить внимание на один характерный пассаж о превращении картины Кипренского в «историческую живопись». Таким образом, он передал свое впечатление от наличия в «Голицыне» не только «частного», но «всеобщего». Эта черта портретной живописи Кипренского в его лучших портретах, наряду с символическим восприятием действительности, является определяющей. По своему образному строю к картинам Кипренского приближается портрет графа В.С. Апраксина работы Н.С. Крылова (1829, ГЭ). Неслучайно долгое время (до реставрации и обнаружении подписи) эрмитажный портрет приписывался Кипренскому. Анализ картины Крылова может навести на предположение, что художник знал знаменитый портрет гусара Давыдова Кипренского (что маловероятно). Прежде всего, Крылов повторяет основной пластический мотив: динамический баланс между мгновением и состоянием покоя. При этом в эрмитажном полотне так блистательно найдены поза и движения Апраксина, что говорить здесь следует не о заимствовании, а об оригинальном композиционном мышлении Крылова. Но если художественная форма данной картины оригинальна и самостоятельна, то содержательно она восходит к главной идее портрета Кипренского: Апраксин словно выключен из обычного течения жизни, обращен внутрь себя. Немногочисленные фрагменты пейзажа могут восприниматься аллегорически (изображенные на горизонте горы – аллегория высот человеческого духа; дерево – олицетворение вечности) и добавляют к конкретному взгляду на вещи несколько отрешенное восприятие действительности. «Настоящее» здесь погружено в «вечное».

Возвращаясь к Кипренскому, отметим, что он, пожалуй, самый сложный русский художник в плане образного решения своих портретов. В большинстве современной ему портретной продукции главным была узнаваемость изображенных на портретах людей и отражение их социального статуса. Не случайно художественная критика первой половины XIX века чаще всего рассматривала и оценивала портретный жанр с точки зрения верности отражения внешности и характера модели. Очень важным нам представляется впечатление от картин Кипренского произведенное, например, на Свиньина: «Признаемся, что главное чувство, овладевшее нами при первом взгляде на картины сии, – было одно удивление; мы поражены были чем-то необыкновенным и не могли вдруг постигнуть тому причины!» [9. С. 441–442]. На наш взгляд, эта фраза подчеркивает некоторую растерянность пишущего, увидевшего в работах Кипренского совершенно новые образы, более сложные по содержанию и необычные

по стилю. В традициях своего времени Свиньин видит причину необычности в формальных особенностях картин: «вот действие оптики и мастерского освещения», «руки удивляют своей округлостью и выпуклостью» [9. С. 442]. При этом он пронизательно отметил, что выставленные картины Кипренского основаны на изучении классических мастеров. Жаль, что мы не знаем устную полемику об этих работах, которая, несомненно, имела место быть. В отзыве В.И. Григоровича на эрмитажную выставку 1823 года также много удивления по поводу новой манеры Кипренского; в целом он повторяет отзыв Свиньины. Любопытен пассаж, который он высказывает по поводу картины «Пляска на гробнице Анакреона»: «Жерар, известный живописец в Париже, уверяют, сказал об этой картине: *Cette peinture n'est pas de ce siècle*, и мы, соглашаясь с ним, повторим: живопись эта не нынешнего века» [10. С. 336].

Портреты Кипренского 1820-х годов непросты для понимания; помочь зрителю понять сложный замысел произведения зачастую была способна лишь художественная форма. Это относится к одному из самых известных произведений Кипренского – портрету Пушкина, содержательный и композиционный анализ которого оказывается неожиданно близок фреске Микеланджело «Дельфийская сивилла». Эпоха первой половины XIX века ставила этот фрагмент Сикстинского потолка в ряд высочайших достижений мирового искусства.

Выразительность этой фигуры проистекает благодаря ощущению сильного порыва, которым охвачены все элементы изображения, а также – напряжению, которое возникает благодаря столкновению разнонаправленных движений: мы видим, как ветер надувает плащ пророчицы, и сильный шум заставляет повернуть ее голову, но в тот же миг соскальзывающая с плеча драпировка вынуждает ее инстинктивно удерживать, останавливая начатое движение. Лучше всего об этом писал в свое время Г. Вельфлин, отмечая главный использованный в фигуре контрапост: поворот головы анфас, с резким разворотом туловища и горизонталью держащей свиток руки. Важным мотивом являются скошенные глаза сивиллы, которые продолжают начатое движение по направлению к правой части композиции, а также волосы и складки плаща, «точно парусом окутывающего всю фигуру» [12. С. 68].

В полной мере постижению идеи картины Кипренского мешает личность поэта, а между тем это произведение обнаруживает некоторые интересные параллели с микеланджеловским шедевром. При первом взгляде на портрет мы видим поясное изображение человека со скрещенными на груди руками. Его неподвижная поза слегка нарушена легким поворотом головы в сторону стоящей за спиной на высоком пьедестале бронзовую статуэтку Музы; в сторону последней скошены глаза изображенного и словно притягиваются пряди волос, конец повязанного галстука, пальцы правой руки и складки плаща. Правая часть композиции становится динамичной не только благодаря силуэту скульптуры, но и движению перечисленных выше деталей. Связь между скульптурой и героем портрета позволяет нам безошибочно распознать сюжет картины: перед нами диалог Поэта и Музы. Главным, таким образом, в полотне Кипренского является мотив прислушивания к божественному откровению. Даже не зная, кто запечатлен на портрете, мы понимаем, что на нем представлен Поэт – человек, обладающий «высшей творческой способностью». И в XIX столетии, и в наше время – это определение Гения.

В одной из своих статей Ф.В. Булгарин рассказывал историю, связанную с портретом Кипренского: «По отъезде А.С. Пушкина из Петербурга друзья сего Поэта советовали Художнику украсить картину изображением гения Поэзии. «Довольны ли вы портретом?» – спросил художник. – «Довольны!» – «Итак, я исполнил уже ваше желание и изобразил гения!» [7. С. 444]. В этой фразе (если она имела место на самом деле) нам видится ключ к пониманию основной идеи портрета. Очевидна ее двусмысленность, поскольку слово «гений» можно отнести и к фигуре Музы, и к самому Пушкину, хотя, несомненно, Кипренский имел в виду последнего. Таким

образом, согласно нашему анализу картины и фразе художника (в пересказе Булгарина), перед нами изображение гения, а также уникальное свидетельство литературной репутации Пушкина как раз в те годы, когда создавался портрет. Подтверждением этому служит статья А.И. Рейтблат, в которой исследователь пишет о том, что уже в молодые годы Пушкин приобрел славу и в восприятии современников считался гением; об этом свидетельствуют многочисленные упоминания поэта в письмах и дневниках 1820-х годов [12. С. 53–54].

Возвращаясь к портрету Кипренского, отметим, что использованный жест – скрещенные на груди руки – чрезвычайно содержательный и свидетельствует не только о независимости, но и отгороженности от «суетного света» («Не для житейского волнения // Не для сражений и для битв // Мы рождены для вдохновения // Для звуков сладких и молитв»). Поэт вслушивается в «божественные глаголы» («Но лишь божественный глагол // До слуха чуткого коснется, // Душа Поэта встрепетается...»); при этом, несмотря на легкий поворот головы и направленный в сторону Музы взгляд, сама фигура Поэта обращена к зрителю. Мы видим «двойной диалог»: перед нами не только гений, черпающий вдохновение от Музы, но и Пророк – посредник между «божественными откровениями» и нами, простыми смертными.

Хрестоматийность портрета Пушкина скрывает от нас его подчеркнутую сочиненность; труден для восприятия и «нечитаем» он оказался и для многих современников Кипренского. Характерен здесь отзыв Н.В. Кукольника: «Масляный портрет А.С. Пушкина мне известен один; он принадлежит кисти Кипренского. Положение Поэта не довольно хорошо придумано; оборот тела и глаз несвойственен Пушкину; драпировка умышленна; Пушкинской простоты не видно; писан со всем достоинством живописи Кипренского» [13. С. 160].

Связь между «Пушкиным» и «Дельфийской сивиллой» может показаться надуманной, однако об этом свидетельствуют не только сходство в содержании и формальных приемах, но и документальные факты. Тема «творческого пробуждения» стала актуальной для Кипренского с конца 1810-х годов. В альбомах художника этого времени мы видим немало композиционных набросков, изображающих сивиллу. О влиянии Микеланджело подчеркивал в свое время В. Турчин: «В одном из альбомов Кипренского можно увидеть наброски голов из Сикстинской капеллы. Это мотивы микеланджеловского Адама из сотворения и сивиллы Эритрейской. Не исключено, что именно последний пример немало повлиял на русского художника» [14. С. 154]. Известен также рисунок русского художника, который, по мнению И.В. Линник, «выполнен под впечатлением картины Доменикино «Сибилла» (Рим, Капитолийская Пинакотека)» [15. С. 144]. Противоречий здесь нет: Кипренский изучал работы обоих мастеров. И если в «Пушкине» заметно знакомство с «Дельфийской сивиллой» Микеланджело, то «Тибуртинская сивилла» Кипренского (1830, ГТГ) действительно скорее способна вызвать в памяти работы Доменикино. Работа над темой «Сивилл» продолжалась у Кипренского и после возвращения в Россию в 1823 году. О внимательном изучении художником живописи Микеланджело, как мы уже знаем, свидетельствует портрет А.С. Пушкина. Через год, в 1828 году, был исполнен портрет актрисы Н.С. Семеновы (Театральный музей Бахрушина, Москва), где она была изображена в виде Дельфийской сивиллы. Возможно, «ответом» великому итальянцу стала «Сивилла Тибуртина» над которой Кипренский по его собственным словам работал «с энтузиазмом и непонятным каким-то вдохновением» [7. С. 93]. В этой картине мы видим и ночной пейзаж, и эффекты света, и порыв ветра – всю ту таинственность, которая, видимо, ассоциировалась у художника с темой пророчества и вдохновения.

Итак, биография Кипренского, а также наши знания об интересе художника к мастерам Возрождения, подтверждает связь идеи портрета Пушкина с «Дельфийской сивиллой» Микеланджело. Тем не менее для большинства современников (и для

потомков) истинная мысль портрета оказалась закрытой, несмотря на подсказку в виде статуэтки музы на заднем плане. Связано это было и с тем, что популярное изображение скульптуры в живописном портрете первой половины XIX века (чаще всего, в виде бюста), как правило, несло в себе простейший комментарий: бюсты императоров обозначали наиболее важные периоды деятельности изображенного, бюсты умерших родственников служили мемориальным элементом. Очевидно, статуэтка музы на портрете Кипренского воспринималась современниками (и воспринимается по сей день) так же просто – как обозначение «профессии» Пушкина.

Подводя итог, следует подчеркнуть следующую особенность произведений Кипренского 1820-х годов: усложненность образного строя и их формальную содержательность. Наиболее ярко это проявляется при восприятии портретов Е.С. Авдулиной, А.М. Голицына и А.С. Пушкина, имеющих несколько уровней постижения заложенных в них идей. Такие произведения следует называть символическими (что частично совпадает с понятием романтической картины). Главная особенность таких работ заключается в «неизрекаемости» заложенной в них идеи, в невозможности перевести чувства и мысли, возникающие при их восприятии в словесную речь. Лучшее всего подобный принцип восприятия искусства выражен знаменитой формулой Ф.И. Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь».

Литература

1. Тодоров Цветан. Теории символа. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 384 с.
2. Метьюрин Чарльз Роберт. Мельмот скиталец. М.: Наука, 1983. 704 с.
3. Свойства века. Статьи по истории русского искусства барона Николая Николаевича Врангеля. СПб., 2001. 276 с.
4. Зименко В.М. Орест Адамович Кипренский. 1782–1836. М.: Искусство, 1988. 350 с.
5. Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980. 264 с.
6. Косолапов Б.А. О некоторых персонажах на портретах кисти Кипренского // Орест Кипренский. Новые материалы и исследования: сборник статей. СПб.: Искусство-СПб., 1993. 206 с.
7. Кипренский Орест. Переписка. Документы. Свидетельства современников. СПб.: Искусство-СПб., 1994. 768 с.
8. Сенковский О.И. Выставка художественных произведений // Библиотека для чтения. 1836. Т. 18. С. 56–66.
9. Свиньин П.П. Картины Кипренского в Эрмитаже // Отечественные записки. 1823. Ч. 15. № 41.
10. Григорович В.И. Новые произведения художеств // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. № 4.
11. Вельфлин Генрих. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. СПб.: Алетейя, 1997. 317 с.
12. Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении. Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 328 с.
13. Кукольник Н.В. Письмо в Париж // Художественная газета. 1837. № 9 и 10.
14. Турчин В.С. Орест Кипренский. М.: Изобразительное искусство, 1975. 166 с.
15. Орест Адамович Кипренский. Каталог. Графика. Л.: Издание Государственного Русского музея, 1990. 340 с.

The Symbolic Portrait in the Works of Orest Kiprensky

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 4 (83), 83–92.
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-83-92

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

Keywords: Orest Kiprensky, symbolic portrait in Romanticism, allegory and symbol, portrait of Alexander Pushkin, portrait of Ekaterina Avdulina, portrait of Alexander Golitsyn.

The article considers three portraits by Orest Kiprensky painted in the 1820s: of Ekaterina Avdulina, of Alexander Golitsyn, and of Alexander Pushkin. The author analyzes their content and formal features. Taking into account the figurative complexity of these works, which differ from most portraits of that time, the author suggests that these portraits should be considered symbolic. The difference between allegory and symbol in the romantic era is briefly considered. The author tries to decipher the ideas of these works, identifies possible sources that influenced the creation of the portrait images. In addition to the theme of the “early fading of the soul” and the character’s reaction to the surrounding reality in Avdulina’s portrait that the literature on art history describes, the author suggests a version about “life’s hardships” based on the knowledge of some biographical facts of the depicted woman. The idea of Golitsyn’s portrait is almost inaccessible for us; the melancholic mood and closedness of the hero from the viewer (as evidenced by the gesture of the clasped hands), and the artist’s desire to liken his painting to Renaissance portraits predominate in the painting. The analysis of Pushkin’s portrait testifies to the artist’s desire to reveal the theme of the Prophet, as evidenced by the similarity of the painting’s content and form with Michelangelo’s *Delphic Sibyl*; these borrowings are confirmed by Kiprensky’s use of the theme of prophets and Sibyls in the 1820s and 1830s. Based on the magazine literature of the 1820s, the contemporaries’ perception of Kiprensky’s works as unusual in content and execution is considered. The main research methods used in this article are formal-stylistic and comparative.

References

1. Todorov, Ts. (1999) *Teorii simvola* [Symbol Theory]. Moscow: Dom intelektual’noy knigi.
2. Maturin, Ch. (1983) *Mel’mot skitalets* [Melmoth the Wanderer]. Translated from English. Moscow: Nauka.
3. Lavrukina, I.A. (ed.) (2001) *Svoystva veka. Stat’i po istorii russkogo iskusstva barona Nikolaya Nikolaevicha Vrangelya* [Properties of the Century. Articles on the History of Russian Art by Baron Nikolai Nikolaevich Wrangel]. Saint Petersburg: “Letniy sad”.
4. Zimenko, V.M. (1988) *Orest Adamovich Kiprenskiy. 1782–1836*. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
5. Sarab’yanov, D.V. (1980) *Russkaya zhivopis’ XIX veka sredi evropeyskikh shkol* [Russian Painting of the Twentieth Century Among European Schools]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik.
6. Kosolapov, B.A. (1993) O nekotorykh personazhakh na portretakh kisti Kiprenskogo [On Some Characters in the Portraits by Kiprensky]. In: *Orest Kiprenskiy. Novye materialy i issledovaniya. Sbornik statey* [Orest Kiprensky. New Materials and Research. Collection of Articles]. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPb.
7. Petrova, E.N. & Bruk, Ya.V. (eds) (1994) *Orest Kiprenskiy. Perepiska. Dokumenty. Svidetel’sтва sovremennikov* [Orest Kiprensky. Correspondence. Documents. Testimonies of Contemporaries]. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPb.
8. Senkovskiy, O.I. (1836) Vystavka khudozhestvennykh proizvedeniy [An Exhibition of Works of Art]. *Biblioteka dlya chteniya*. 18. pp. 56–66.

9. Svin'in, P.P. (1823) *Kartiny Kiprenskogo v Ermitazhe* [Kiprensky's Paintings in the Hermitage]. *Otechestvennye zapiski*. 15 (41).
10. Grigorovich, V.I. (1823) *Novye proizvedeniya khudozhestv* [New Works of Art]. *Zhurnal izyashchnykh iskusstv*. 1 (4).
11. Wolfflin, H. (1997) *Klassicheskoe iskusstvo. Vvedenie v izuchenie ital'yanskogo Vozrozhdeniya* [Classic Art, an Introduction to the Italian Renaissance]. Translated from English. Saint Petersburg: Aleteya.
12. Reytblat, A.I. (2001) *Kak Pushkin vyshel v genii. Istoriko-sotsiologicheskie ocherki o knizhnoy kul'ture Pushkinskoy epokhi* [How Pushkin Became a Genius. Historical and Sociological Essays on the Book Culture of the Pushkin Era]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
13. Kukol'nik, N.V. (1837) *Pis'mo v Parizh* [Letter to Paris]. *Khudozhestvennaya gazeta*. 9, 10.
14. Turchin, V.S. (1975) *Orest Kiprenskiy*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. (In Russian).
15. State Russian Museum. (1990) *Orest Adamovich Kiprenskiy. Katalog. Grafika* [Orest Adamovich Kiprensky. Catalog. Graphics]. Leningrad: State Russian Museum.

УДК 7.03

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-92-104

Н.А. Гангур, М.В. Комиссарова

ОБРАЗ ГОРОДА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КУБАНИ

В статье на основе широкой эмпирической базы рассматривается в художественном аспекте проблема изучения «образа города» как феномена городского пространства. Показаны основные тенденции развития жанра «городской пейзаж» в истории изобразительного искусства Кубани советского/постсоветского периодов. Анализируются специфические разновидности жанра, характер интерпретации образа города в живописных и графических произведениях кубанских художников, выявляется многообразие вариантов и стилистических приемов его воплощения.

Ключевые слова: изобразительное искусство Кубани, пейзажный жанр, городской пейзаж, образ города.

Сегодня одним из ведущих направлений в современных гуманитарных науках является изучение города как единой культурной системы, находящейся в современных процессах урбанизации и глобализации. Кроме того, усиливается интерес к истории и культуре регионов России, что положительно влияет на процесс сохранения характерных черт территорий и культурно-исторического наследия в целом. На этом фоне изучение и сохранение художественного образа города в изобразительном искусстве Кубани является актуальным, о чем свидетельствуют музейно-выставочные проекты двух последних десятилетий, – к примеру Краснодарского художественного музея им. Ф.А. Коваленко (выставка «Посвящение Екатеринодару. В унисон», художники О. Трапицына и Н. Устрицкая, 2008; выставка художника-графика О. Беднаржик «Провинциальная рапсодия», 2019; конкурс-выставка «Акварельные истории Краснодар» и др.).

В изобразительном искусстве концепт «образ города» неотъемлемо связан с жанром городского пейзажа. Вопросы исторических этапов и тенденций развития городского пейзажа в разное время изучались Т.Г. Горанской, Ю.Р. Гореловой,