



Научная статья

УДК 7.036

DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.018

Женский портрет в русской живописи 1880–1890-х годов

Самохин Александр Вячеславович



Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
alsamokhin@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 1712-9665

Аннотация. Статья рассматривает женский портрет в русской живописи периода 1880–1890-х годов с точки зрения содержания и стиля. Основное внимание уделяется произведениям, выполненным в русле реализма, доминировавшего в искусстве XIX века. Цель анализа — продемонстрировать, сколь многое в русском искусстве было связано с реалистическими портретными образами накануне появления последующих течений в русском и западноевропейском искусстве. Женский портрет в это время располагался на пересечении старых традиций и новых веяний — не только в отношении стилистики, но и в том, что касается формирования образа на определенном культурно-историческом фоне. Подчеркивается большая роль женского портрета в воплощении эстетических и этических идеалов реализма и сопутствовавших ему направлений в искусстве. Уделено внимание портретным работам И.Н. Крамского, И.Е. Репина, В.И. Сурикова, Н.Н. Ге, Н.А. Ярошенко, В.А. Серова, К.А. Коровина. Очерчен круг моделей, запечатленных перечисленными художниками: родственницы, женщины творческого труда, светские дамы и т.д. Рассмотрена проблема портрета-картины в творчестве Н.Н. Ге, В.А. Серова, К.А. Коровина и сопряжение женского образа с образом природы. Женский портрет был связан с общественной жизнью и мыслью своего времени, воспроизводил как типичность социального статуса модели, так и ее неповторимый душевный склад. В 1880–1890-е годы женский портрет, оставаясь в целом принадлежащим реализму, дополняется элементами импрессионизма и символизма. Эти два десятилетия выделяются невиданным ранее разнообразием художественных решений в портрете и объединяют творчество художников разных поколений, которые рассматриваются автором статьи в едином контексте и по принципу синхронности. Женские образы в портретной живописи неизменно выполняли гуманистическую миссию, способствуя движению социума к нравственному идеалу.

Ключевые слова: женский портрет, русская портретная живопись, портретная концепция, артистический портрет, живопись XIX века, реализм, импрессионизм

Для цитирования: Самохин А.В. Женский портрет в русской живописи 1880–1890-х годов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 304–321.

<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.018>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1184>.

Original article

The female portrait in Russian painting of the 1880–1890s

Alexander V. Samokhin

*Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
alsamokhin@mail.ru, SPIN code (Science Index): 1712-9665*

Abstract. The article contains an attempt of content and stylistic analysis of female portrait in Russian painting of 1880–1900. It focuses on Realism as an artistic movement of the 19th century and aims to demonstrate the various pictorial innovations that were associated with female images during the “golden age” of Russian Realism at the turn of the 20th century. These portraits were situated at the intersection of old traditions and new trends, reflecting not only style and aesthetic features but also the historical and cultural context in which they were created. The article highlights the guiding role of female portrait in embodying aesthetical and ethical ideals of Realism and its adjoining movements of art. The list of artists mentioned in the text includes I.N. Kramskoy, I.E. Repin, V.I. Surikov, N.N. Ge, N.A. Yaroshenko, V.A. Serov, K.A. Korovin. The author reconstructs the depicted circle of female sitters such as relatives, women involved in creative activities, and those from high society, etc. The topic of “portrait with setting” by Ge, Serov, and K. Korovin and mixture of human and landscape image is also treated in the article. The female portrait was closely tied to the social and intellectual climate of the time, rendered both typical social status and unique personality of a sitter. Russian female portrait of the 1880–1890s mostly loyal to Realism was being enriched by elements of Impressionism and Symbolism. These two decades were marked by an extremely wide range of female images in portrait painting and therefore united works of art created by artists of different generations presented there synchronically and in the general context. Finally, female portrait of the time was unexceptionally playing a humanistic role and promoting the progress of society toward moral ideal.

Keywords: female portrait, Russian portrait painting, conception of a portrait, portrait of an artist, the 19th-century painting, Realism, Impressionism

For citation: Samokhin, A.V. (2025) ‘The female portrait in Russian painting of the 1880–1890s’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 304–321. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.018. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1184>. (In Russ.)

Введение

Тема женского портрета в русском и зарубежном изобразительном искусстве столь же безбрежна, как тема портрета в целом. Какими бы ни складывались реальные судьбы женщин в историческом бытии, их образы не покидали сферу художественного практически никогда. Смещенный в сторону маскулинности социальный «центр тяжести», что наблюдалось и наблюдается в относительно традиционных культурах, мало влиял на количество и качество женских изображений. Первыми антропоморфными скульптурными фигурами были «палеолитические Венеры». Даже если искусство какой-либо из традиционных культур

(некоторые общества Древнего мира на Ближнем Востоке, отдельные цивилизации Африки и Нового Света и др.) статистически отдавало предпочтение мужским персонажам, редкие женские образы приобретали в этих условиях особую важность в художественном и, прежде всего, религиозно-мифологическом аспекте. Если же ограничиться Европой начиная с эпохи Возрождения, то равновесие между изображением мужчин и женщин будет выражено достаточно ярко.

Женский и мужской портрет в постсредневековой Европе появляются и развиваются по большей части синхронно. Можно даже утверждать, что острота гендерных проблем Нового времени

в чем-то компенсируется устойчивым положением женского образа в искусстве. В русскоязычном пространстве какие-либо академические труды об этом еще не написаны, но и неструктурированная историческая информация на данную тему порождает научный интерес и вызывает к своему упорядочению.

В настоящей статье автором предпринята попытка интерпретации ряда наиболее ярких примеров женского портрета в русской живописи 1880–1890-х годов, особенно в связи с проблематикой реализма, его расцвета и эволюции. Основными задачами предлагаемого в данной статье анализа является определение круга женских моделей, запечатленных на портретах последних десятилетий XIX века, изучение отдельных художественных решений и выдвижение гипотез о концепции женского портрета указанного времени. Конечная цель — установить, какое творческое (стилистическое и содержательное) наследие передал XX веку женский портрет эпохи расцвета реализма.

Историографический обзор и постановка проблемы

В России академических работ, посвященных специально женскому портрету, чрезвычайно мало: основные интерпретации содержатся в монографических книгах о художниках и в обобщающей литературе, как, например, в трехтомном издании «Очерки истории русского портрета» [1; 2; 3]. Издан альбом «Женский портрет в русском искусстве XII – начала XX века» со вступительной статьей Л.В. Мочалова [4], в силу своей краткости и близости к жанру эссе совершенно недостаточной в историографическом плане. «Уже в давние времена в искусстве существовало два женских образа — Венера и Мадонна. И лишь на первый взгляд они кажутся несовместимыми <...> Красота Венеры дана ей от рождения. Душевная же красота Мадонны оплачена ценой страданий, ибо женщина проходит испытание на звание Матери. В образе Венеры человек поклоняется “способностям” природы. В образе Мадонны он приходит к пониманию красоты внутреннего», — пишет Л.В. Мочалов [4, с. 32]. Цитируем этот далеко не академический по назначению текст, чтобы показать, как часто и не без успеха женские образы рассматриваются в качестве воплощения тех или иных архетипов женского. Однако такие интерпретации необходимо развивать с большой осторожностью, не впадая в произвольное перечисление ряда этих архетипов, которые, строго говоря, не являются объективной реальностью и в различных текстах обычно далеко отстоят от того, что понимал под «архетипом» автор этого понятия К.Г. Юнг.

Монографию Д.Н. Беловой «Идеальный женский образ в христианской живописи XIV–XVI веков» [5] следует приветствовать как своего рода первый опыт обращения к интересующей нас теме, однако, написанная специалистом-философом, эта книга не содержит собственно искусствоведческого анализа. Вместе с тем в ней поставлены интересные вопросы, к сожалению, еще не получившие профессионального ответа. Из недавних публикаций о русском женском портрете нельзя не упомянуть статьи И.А. Абрамкина, посвященные, правда, другой эпохе — второй половине XVIII века [6; 7; 8].

Вопреки обычной исследовательской практике выделять вторую половину и конец XIX века как отдельные периоды истории русского искусства — в данной статье оба хронологических отрезка предлагается показать в их непрерывности. В нашем дальнейшем изложении год создания того или иного портрета важнее отнесения его автора к тому или иному поколению. Произведения, относящиеся к какой-либо одной и той же дате, может разделять существенная культурная и стилистическая дистанция, но одновременность их появления, на наш взгляд, дает право расположить их в тексте «по соседству», а в некоторых случаях говорить о чертах их глубинного родства.

Автор настоящей статьи не стремится к установлению связей между реальностью истории искусства и реальностью социально-политической, которой занимается уже не искусствоведение, а история как таковая. Иными словами, в настоящей статье не ставится задача проиллюстрировать произведениями портретной живописи процессы, происходившие в российском обществе указанного времени. Отдельные отсылки к исторической фактологии зачастую бывают уместны и даже необходимы, но в целом данную статью, очевидно, не следует относить к категории гендерных исследований или культурологических штудий. Однако отметим, что рассматриваемый изобразительный материал в принципе можно изучать под разным углом зрения, что, в свою очередь, объясняется его высоким художественным качеством, укорененностью в своей эпохе и в той же мере универсальностью содержания, которая делает изучаемые произведения портретного искусства интересными для зрителя на любом историческом этапе.

В наш обзор не входит салонно-академический портрет, как правило, не достигающий психологической и нравственной глубины женского портрета крупнейших мастеров-реалистов 1880–1890-х годов. Акцентированы портреты женщин, сыгравших важную роль в жизни и творчестве художников или же вошедших в историю благодаря своей активной позиции в модернизировавшемся

российском обществе. Примеры решения женских образов этого времени и этого круга составляют объект нашего исследования.

Эволюция женского портрета до 1880-х годов

Русский женский портрет эпохи романтизма еще ждет своего исследователя. Художники первой трети XIX века сделали для истории женского портрета очень многое, особенно если дополнить этот ряд произведений картинами и рисунками смешанного портретно-жанрового характера (обычно с анонимным персонажем), встречающимися у большинства отечественных мастеров указанного периода. К таким портретно-жанровым картинам относятся особенно многочисленные работы И.Н. Крамского и И.Е. Репина, а также несколько ранних произведений В.А. Серова. В свою очередь, 1850–1870-е годы дали сфере женского портрета отнюдь не многое. Конечно, женских портретов не становится меньше просто вследствие равной функциональной востребованности портрета как мужчины, так и женщины, однако среди работ середины XIX века слишком мало общепризнанных шедевров. В ту пору художники «первого эшелона» мало занимались портретным образом женщины, хотя в жанровой живописи, особенно той, что получила у современников эпитет «тенденциозной», женские образы, наоборот, приобрели новые обертоны (В.В. Пукирев, «Неравный брак», 1862; Н.Г. Шильдер, «Искушение», 1857; К.Д. Флавицкий, «Княжна Тараканова», 1863, все — Государственная Третьяковская галерея; и др.).

Живопись 1850–1860-х годов находилась на переломе эпох. Классицистическая и романтическая традиция частично трансформировалась в салонно-академическое направление, частично вошли в сплав различных тенденций, образовавший искусство зрелого реализма, преодолевшего реализм ранний, который в отечественной литературе принято называть, обычно с негативным оттенком, натурализмом. Каждому исследователю надо отдавать себе отчет, что любые утверждения, связанные с этой эпохой, уязвимы в силу неразработанности хронологии реализма, да и формирование салонно-академического искусства на основе традиций классицизма, романтизма и натурализма описано в литературе довольно сбивчиво [1, с. 7–10, 12]. Можно лишь констатировать, что в указанные годы женский портрет скорее воспринимает существующие тенденции, чем участвует в их сложении. Женские образы «натуралиста» С.К. Зарянка и «академистов» Т.А. Неффа, И.К. Макарова и других мастеров середины XIX века, востребованных тогдашним заказчиком, многочисленны и поверхностно

привлекательны, но в силу одновременной сухости и льстивой идеализации не выдерживают сравнения с образами, созданными в свое время О.А. Кипренским, В.А. Тропининым, А.Г. Венециановым, К.П. Брюлловым [1, с. 12–13]. Наибольший интерес с конца 1850-х годов вызывают женские портреты Н.Н. Ге в силу их психологической глубины и «исповедальной» открытости.

В «раннепередвижнический» период существования реализма глубина женских образов заметно увеличивается, однако и тогда женский портрет чаще встречался на академических выставках, чем на передвижных [9, с. 202–203], что отвечало его тяготению к салонности. Вместе с тем, в живописи 1870-х годов теряется грань между парадным и камерным портретом. Теперь разграничительная линия проходит между заказным портретом и портретом, изображающим родных и друзей художника. Есть еще одна характерная примета времени — разделение женского портрета на образцы внешне привлекательные и не имеющие какой-либо самодовлеющей привлекательности. Указание на эту особенность, хотя и звучит курьезно, является, по нашим наблюдениям, вполне объективным, поскольку набор выразительных средств у каждого из двух выделенных подтипов женского портрета заметно различался, а в мужском портрете такое заметное разделение не прослеживается. Реализм был весьма расположен к модели условно непривлекательной. Он часто обращался к образу пожилой женщины, не отказываясь выразить в портрете «трудный» характер модели, мотивы человеческого страдания, разлада с окружающим миром.

Произведения русских мастеров женского портрета

Осмелимся утверждать, что женский портрет не был сильной стороной дарования **Ивана Николаевича Крамского**, которому лучше удавались женские образы в портретно-жанровых картинах («За чтением. Портрет С.Н. Крамской, жены художника», 1866–1869; «Девушка с распущенной косой», 1873; «Лунная ночь», 1880; «Неутешное горе», 1884, все — Государственная Третьяковская галерея; «Женщина под зонтиком (В полдень)», 1883, Нижегородский государственный художественный музей). Несмотря на то что в череду заказчиц Крамского-портретиста входила даже императрица Мария Фёдоровна (1881, Государственный Эрмитаж), обычно художник находил себе натуру в семейном и дружеском кругу.

Т.Л. Карпова подчеркивает, что женский и детский портрет у Крамского отличался стремлением отразить мотив рефлексии модели, показать ее склонность к непростым размышлениям, к переживанию недовыявленного драматического опыта

[10, с. 114–116, 122–123]. Сдержанность и доходящая до аскетизма строгость портретов кисти Крамского, предпочитавшего нейтральный фон с небольшими, тактично приданными ему высветлениями, почти архаизирующее разделение «личного» и «доличностей» выразили отказ от салонных традиций, а через них — от репрезентативного портрета первой половины столетия, особенно от эпигонов К. Брюллова.

Разговор о русском женском портрете 1880-х годов логично начать с позднего творчества Крамского, а именно с его портрета дочери, С.И. Крамской (1882, Государственный Русский музей, ил. 1). Известно о нежной привязанности художника к ней, что применительно к искусству выразилось в создании нескольких полотен, моделью для которых она послужила. Образ Софьи Крамской не лишен привлекательности, он согрет теплым чувством живописца, но хорошо заметно, что отсутствие природной красоты модели ничем не компенсируется. Идеальная героиня, в которой соединились бы внешняя красота, ум, доброе сердце, открытость и дружелюбие, определенно так и не появилась в работах Крамского. Неизвестно, искал ли он такой образ вообще. В портрете дочери Софьи художник не только не скрывает, но, кажется, нарочно подчеркивает тяжелые, крупные черты лица девушки, темные круги у глаз, неловкость жеста рук, чувство какой-то неприкаянности, не то тоски, не то скуки. Во взгляде художника ощущается не менее чем несогласие с требованием изображения самодовлеющей красоты, отказ от нее, что в полной мере согласуется с аскетизмом и драматичностью портретной концепции Крамского. Обратим внимание и на костюм модели — какими обременительными выглядят оторочки ее платья, цвет которого должен быть изысканно палевым, но выглядит просто «полинявшим», жухлым. Необходимо отдельно сделать оговорку, что наши наблюдения по поводу портрета, как выяснилось, кардинально расходятся с мнением С.Н. Гольдштейн [12, с. 203], автора фундаментального труда о Крамском, но данное обстоятельство, вероятно, говорит лишь о поразительной глубине и неоднозначности образа, красота которого, по известному выражению, находится в глазах смотрящего.

Утверждение о дисгармоничности облика Софьи Крамской, на наш взгляд, справедливо и по отношению к портрету-картине «Девушка с кошкой» (1882, Киевская картинная галерея), моделью для которой снова послужила Софья. Композиция и предметный мир этого холста приуготовляют зрителя к тому, что будет показана эффектная салонная вещь, но тут же наступает разочарование, вне всякого сомнения, замысленное художником специально: неудобная поза

девушки, ракурс лица, преувеличивающий пухлые щеки и тяжелый подбородок, назойливость орнамента тканей свидетельствуют о том, что автор картины «расписывается» в неудаче поиска гармонического образа. Вопрос только в том, искал ли здесь Крамской гармонию вообще или утверждал ее недостижимость в своем персональном художественном мире.

Привлекательность женского образа без его идеализации составляла большую эстетическую и этическую проблему в рамках реализма второй половины XIX века. Как совместить «поэзию» и «правду», как показать женскую красоту, не впадая ни в ее салонно-академическое понимание, ни в область стилистически сниженного натурализма? Реализм дал художнику право на широкое понимание красоты, на демонстрацию самого процесса превращения безобразного в прекрасное. Реалистический портрет второй половины XIX века — это, в идеале, портрет (или автопортрет?) современности. В лучшие годы существования Товарищества передвижников работы, претендующие на то, чтобы быть портретом эпохи, встречаются у ведущих мастеров достаточно часто.

Наверное, нет в русской живописи более пронзительного по своему трагизму женского портрета, чем портрет П.А. Стрепетовой (1884, Государственная Третьяковская галерея, ил. 2), выполненный **Николаем Александровичем Ярошенко**. Героиня — молодая драматическая актриса, уже прославившаяся к 1884 году в таких ролях, как Катерина в «Грозе» и Марья Андреевна в «Бедной невесте» А.Н. Островского [14, с. 118].

В связи с портретом кисти Ярошенко не будет лишним напомнить банальную истину: воспринимая портрет реально жившего человека, мы имеем дело с художественным образом, а не с документальной реконструкцией его внешнего и внутреннего облика. Стрепетову писал и И.Е. Репин (1882, Государственная Третьяковская галерея), но в совершенно другой манере и с учетом совершенно другого образного прочтения. Трудно даже поверить, что у Репина и Ярошенко изображен один и тот же человек. Сопоставление двух портретов Стрепетовой является «общим местом» искусствоведческих текстов [1, с. 152–153], и потому обратимся только к произведению Ярошенко. Портрет Стрепетовой, актрисы трагического репертуара, содержит художественный образ «в квадрате», приводящий на память фантастическое, но злободневное для своего времени стихотворение в прозе И.С. Тургенева «Порог» (1878):

«Я вижу громадное здание.

В передней стене узкая дверь раскрыта настежь; за дверью — угрюмая мгла. Перед высоким порогом стоит девушка... Русская девушка. <...>

1. **И.Н. Крамской.**
Портрет С.И. Крамской,
дочери художника.
1882.
Холст, масло.
119,5 × 70.
Государственный Русский
музей.
Источник: [11, с. 195]





2. **Н.А. Ярошенко.**

Портрет

П.А. Стрепетовой.

1884.

Холст, масло.

121,3 × 79.

Государственная

Третьяковская галерея.

Источник: [13, с. 65]

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

— ...Ты готова на жертву?
 — Да.
 — На безымянную жертву? Ты погибнешь — и никто... никто не будет даже знать, чью память почтить!
 — Мне не нужно ни благодарности, ни сожаления. Мне не нужно имени.
 — Готова ли ты на преступление?
 Девушка потупила голову...
 — И на преступление готова.
 Голос не тотчас возобновил свои вопросы.
 — Знаешь ли ты, — заговорил он наконец, — что ты можешь разувериться в том, чему веришь теперь, можешь понять, что обманулась и даром погубила свою молодую жизнь?
 — Знаю и это. И всё-таки я хочу войти.
 — Войди!
 Девушка перешагнула порог — и тяжелая за- веса упала за нею.
 — Дура! — проскрежетал кто-то сзади.
 — Святая! — принеслось откуда-то в ответ»¹.

Портрет актрисы говорит не о каких-то встреченных героиней житейских неурядицах персонального или социального порядка, но буквально о метафизике зла. Нейтральный фон портрета — это у Ярошенко ужасающая тьма, готовая в любой момент вновь поглотить героиню, выступившую из нее. Потому браслеты на руках актрисы выглядят как кандалы, черная брошь душит ее, осязательно неприятна фактура воротника и манжет — жесткая, острая, с колющими краями. К такой интерпретации портрета ближе всего подошла И.В. Поленова: «Это двуединство будничного и трагического входило в расчеты художника: страдание — не исключение, не грустная привилегия одиночек. Оно везде, всякий день. Оно стало нормой» [15, с. 113].

В данных культурно-исторических условиях репрезентативный портрет, унаследованный искусством второй половины XIX века, переживал не лучшие времена. Лишь счастливый талант **Ильи Ефимовича Репина** решил или, лучше сказать, снял проблему построения глубокого образа в рамках репрезентативного портрета при верности идеалам и выразительным средствам реализма. Репин в свои ранние годы не писал заказных портретов. Его опыты 1870-х годов посвящены семье, родственницам и знакомым разной степени близости. Впрочем, даже эти произведения, пока еще довольно робкие для темпераментной репинской кисти, позволяют говорить о незаурядном даре Репина-портретиста (портрет В.А. Шевцовой, будущей жены художника, 1869; В.А. Репиной, урожденной Шевцовой, жены художника, 1876, оба — Государственный Русский музей; М.П. Шевцовой, 1876, Одесский художественный музей;

С.Л. Любичкой, 1877, Харьковский художественный музей).

С 1880-х годов мастер, напротив, много работает в области заказного женского портрета. Одно из центральных мест в творчестве Репина занимает оригинальнейший портрет баронессы В.И. Икскуль фон Гильденбандт (1889, Государственная Третьяковская галерея). Любя характеры сильные и непреклонные, восхищаясь в женщинах свободой духа и самостоятельностью, мастер создавал такие образы восторженно. Фигура баронессы вписана в холст узкого вертикального формата и возвышается подобно кариатиде. Она тектонична, твердо стоит на земле и превосходно держит осанку, что только усиливается, кроме продолговатости холста, деталями костюма баронессы: приталенной и опоясанной блузкой и шляпкой-«капителью». Опущенная на лицо вуаль вызывает ассоциации с рыцарским забралом. Портрет соединил в себе черты реализма и академизма. Изогнутая «прославленная» репрезентативность последнего удачно сплелась с духовным обликом модели — аристократической без чопорности и уверенной в себе без чванства. В необычной графической технике выполнен репинским монументальный портрет актрисы Элеоноры Дузе (1891, холст, уголь, Государственная Третьяковская галерея) и, пожалуй, самый покоряющий своей амальгамой царственности и деликатности — портрет Е.Н. Званцовой (1889, Музей Атенеум, Хельсинки, ил. 3), ученицы художника, в которую он был безответно влюблен после расставания со своей первой женой. Зная это обстоятельство, зритель волен усмотреть в портрете как человеческую мягченность образа, так и его холодноватую недоступность. У портрета, с которым Репин не расставался всю жизнь, много позже им был переписан фон: из обычного темного он стал светлым, розово-желтым [17, с. 211].

Когда перед взором проходит множество женских портретов Репина, остается только удивляться, куда подевались типичные лица, запечатленные старшими современниками мастера: с одной стороны, внешне непривлекательные и горько задумчивые у реалистов, с другой стороны — поверхностно блестящие, но неглубокие у академистов. Для Репина не существует неинтересной, невыгодной модели. Подходя под тот или иной социальный тип, герой или героиня портрета ни в малейшей степени не лишается неповторимых качеств, которые для Репина с годами становятся важнее, чем особенности социального «функционирования» того или иного человека в стратифицированном обществе.

Невозможно обойти молчанием портретную живопись **Николая Николаевича Ге**. Его лучшие

¹ Цит. по: Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т. 10. М.: Наука, 1982. С. 147–148.



3. **И.Е. Репин.**
Портрет
Е.Н. Званцевой.
1889.
Холст, масло.
89 × 68.
Атенеум, Хельсинки.
Источник: [16, с. 181]

работы отличаются строгостью и определенностью, основательностью образов. Испытующий взгляд его моделей бывает трудно выдержать зрителю. Женские портреты мастера мягче, но они не менее причастны к возникающему «диалогу» с портретом на нравственные темы. Женщины, запечатленные Ге, демонстрируют то, что стало смыслом их жизни: спокойное постижение мира через созерцание и чтение (портрет жены художника А.П. Ге, бумага на холсте, масло, 1858, Киевская картинная галерея), материнство (портрет В.А. Толстой с дочерью А.Л. Толстой, 1886, Музей-заповедник «Ясная Поляна»), «писательство» (портрет Е.О. Лихачёвой, 1892, Государственный Русский музей). Как и у Крамского, женщины на лучших портретах Ге выделяются глубиной размышлений о себе и окружающем мире, интеллектуальностью и силой воли. Так, «Лихачёва, писательница и общественная деятельница, активно выступавшая за женское равноправие, — дома, в гостиной, за столиком с газетами, свидетелями живого интереса к сегодняшнему дню. Она <...> прямо и внимательно смотрит на зрителя» [18, с. 72].

Между тем героини портретов Ге, при всей психологической насыщенности их образов, никогда не обделены женственностью. Неожиданно поэтичен, хотя и не менее строг портрет Н.И. Петрункевич (1892–1893, Государственная Третьяковская галерея, ил. 4), стоящей с раскрытой книгой у распахнутого окна. Эта работа Ге на удивление близка к новациям портретной и жанровой живописи молодых художников, появившихся на русской почве в конце XIX века. Портрет Н.И. Петрункевич имеет отношение к тем открытиям, с которыми в историю отечественного искусства войдет раннее творчество В.А. Серова и К.А. Коровина, пленэрные искания И.Е. Репина [18, с. 72]. В.А. Серов и В.Э. Борисов-Мусатов высоко ценили это произведение. На международной художественной выставке в Мюнхене Ге получил за него первую премию «по колориту» [20, с. 171–172]. Однако, в отличие от работ художников младшего поколения, у пожилого мастера на первое место ставится не слитность образа человека и природы, а та грань, которая их разделяет. Акцентированный рубеж между интерьером и пространством сада делает еще более желанным выход в него, где тропинка среди зелени увлекает взгляд вглубь, к чему-то столь же прекрасному, сколь и неведомому. Ключом к нему, вероятно, является книга как эмблема знания и чувствования в одно и то же время. Книгу на портрете можно сравнить и с молитвенником, и тогда сад станет воплощением средневековой христианской идеи *hortus conclusus* — «вертограда заключенного», ассоциирующегося и с Небесным Иерусалимом, и с целомудрием Девы Марии.

За пять-шесть лет до появления портрета Н.И. Петрункевич **Валентин Александрович Серов** впервые выступил на русской художественной сцене 1880-х годов со своими женскими портретами, выполненными в Абрамцеве и Домотканове. Повторимся, что в отечественном искусстве XIX века встречается необычайно много одно-двухфигурных картин, которые в жанровом отношении располагаются между портретной и бытовой живописью. Анонимность персонажа диктует восприятие таких произведений как жанровых, и потому они не присутствуют в нашем обзоре, но необходимо сделать исключение для двух известнейших картин Серова: «Девочки с персиками» (1887), написанной в Абрамцеве, и созданной в Домотканове «Девушки, освещенной солнцем» (1888, обе — Государственная Третьяковская галерея, ил. 5–6). Они должны оказаться здесь по принципу «от противного», то есть рассматриваться в качестве «антипортретных», но с тем чтобы понять проблематику именно портретного жанра накануне XX века. Восприятие указанных двух портретов-картин сильно отличается, с одной стороны, у широкого зрителя и, с другой стороны, у историка искусства и художника-практика. Если неискушенный зритель при виде обеих картин заражается счастливым принятием жизни и приобретает способность уверовать в гармонию человека с окружающим миром, то профессионал отмечает сложность задачи, поставленной себе молодым мастером в каждом из полотен, которые стали дерзким экспериментом в отношении композиции, колорита, живописной техники и пленэризма. Закономерным путем утвердились названия двух картин, направленные на сохранение условной анонимности модели, как бы ни решался вопрос о происхождении этих названий.

Серов сообщал И.Э. Грабарю: «Вообще я считаю, что только два сносных и написал — этот, да еще “Под деревом”. <...> Всё, чего я добивался, — это свежести, той особенной свежести, которую всегда чувствуешь в природе и не видишь в картинах. Писал я больше месяца и измучил ее, бедную, до смерти, уж очень хотелось сохранить свежесть живописи при полной законченности, — вот как у старых мастеров» [22, с. 93]. «[Серов] работал “запоем”, — сообщал Грабарь после бесед с художником, — словно в угаре, и чувствовал, что работа спорится и всё идет так хорошо, как никогда раньше. Было такое же восторженное настроение, как в Венеции, и было самое великое счастье, какое только может выпасть на долю художника, — сознание удачи в творчестве, ощущение бодрости, силы, хороших глаз и послушных рук» [22, с. 121]. Как видим, за все терзания художник был вознагражден не только творческой удачей, но и ее осознанием. Если бы



4. **Н.Н. Ге.**

Портрет

Н.И. Петрункевич.

1893.

Холст, масло.

163 × 116.

Государственная

Третьяковская галерея.

Источник: [19, с. 81]

5. **В.А. Серов.**
Девочка с персиками.
1887.
Холст, масло.
91 × 85.
Государственная
Третьяковская галерея.
Источник: [21, с. 18]



автором «Девочки с персиками» и «Девушки, освещенной солнцем» не был начинающий художник, не предполагавший, конечно, какое важное место в истории русского искусства займут его первые работы, то можно было бы провозгласить их развернутой программой, манифестом. Впоследствии Серов раздражался, когда «Девочку

с персиками» и «Девушку, освещенную солнцем» называли жанровыми [2, с. 13]. Однако приходится признать, что жанровость в них, безусловно, есть. Они «антипортретны» в том смысле, что человек в них становится элементом большого целого, состоящего из целой системы объектов природы и/или рукотворной культуры. Образы двух



6. В.А. Серов. Девушка, освещенная солнцем.

1888.

Холст, масло.

89,2 × 71,3.

Государственная

Третьяковская галерея.

Источник: [21, с. 21]

молодых девушек в собственно художественном плане интересны не сами по себе: нужна их душа, их любовь к жизни, к своему дому, к природе, к яркому солнцу и освежающему воздуху, чтобы сложилась картина безраздельно прекрасного мира. Без участия Вечной Женственности всё теряет свое место в мироздании и всякий смысл своего существования — вот что, очевидно, провозглашает Серов в этих картинах.

Его желание писать только «отрадное» (слово из постоянно цитируемого письма художника) вскоре исчезнет, и портретное творчество мастера не всегда будет нести в себе отраду. Серов станет создателем ряда образов нравственно неоднозначных, внутренне дисгармоничных, отражающих подспудную борьбу мастера с моделью ради наиболее убедительного и правдивого художественного решения. Не будем забывать, что совсем другие чувства — тревога, неприветливость и усталость молодой матери — присущи портрету Н.Я. Дервиз с сыном (1889, железо, масло, Государственная Третьяковская галерея), написанному сразу же после картин с Верой Мамонтовой и Марией Симонович. Относятся ли эти полотна к импрессионизму или к тому, что иногда предлагается называть «младореализмом» [23, с. 463], вопрос непростой. Он мог бы увести наше повествование далеко в сторону, но необходимо заметить, что в импрессионистическом портрете Н.Я. Дервиз приставка «им-» уже грозит превратиться в приставку «экс-». Аналогичный контраст между двумя очень близкими по времени портретами находим в творчестве **Михаила Александровича Врубеля**. Один из них — жизнерадостный импрессионистический портрет Н.И. Забелы-Врубель (1898). Второй — это тяготящий к строгому и монохромному решению, болезненно, но сдержанно экспрессивный, в целом символистский, но унаследовавший реалистическую скорбную задумчивость портрет М.И. Арцыбушевой (1897, оба — Государственная Третьяковская галерея) [2, с. 102].

Как уже говорилось, ранние женские портреты Серова, вопреки их внешне жизнерадостной атмосфере и импрессионистической спонтанности, несут на себе печать весьма серьезных усилий художника в области живописной техники, композиции, образного прочтения каждого мотива. В сравнении с «абрамцевским» Серовым «абрамцевский» **Константин Алексеевич Коровин** — мастер беззаботный, по своему жизненному и творческому гедонизму, пожалуй, превосходящий всех своих современников. Его портрет Т.С. Любатович (1880-е, Государственный Русский музей, ил. 7), будучи того же рода художественным манифестом, что и «Девушка, освещенная солнцем» у Серова, легче по исполнению и, так сказать, в большей

мере отдан на произвол модели. Предметно-пространственная среда картины «Девочка с персиками» сгущается вокруг персонажа, формируя привлекательный облик модели, тогда как героиня коровинского портрета будто бы излучает вонне жизненные токи, которые и воплощаются в пейзажные и интерьерные мотивы.

Т.С. Любатович — оперная певица, человек искусства, она призвана создавать вокруг себя особое художественное пространство. Как и в других портретах Коровина, модель торжествует над живописцем, делает его пленником своего обаяния. Портретов у Коровина немного, но каждый раз это образ человека, приводящего автора портрета в восторг, на волне которого картина пишется будто бы сама собой. «Любатович была способной артисткой, — пишет Д.З. Коган, — пела партию Леля в «Снегурочке», Кармен. Она переживала пору счастливой любви, новый театр вдохнул в нее веру в свое творческое будущее, свое артистическое призвание. Но сама она отнюдь не была безмятежно радостна и простодушна по своей натуре и могла бы дать основания художнику-портретисту для размышлений о сложности человеческого характера. Однако всё это Коровин игнорировал» [25, с. 134].

Т.С. Любатович как модель Коровина отвечает типу «инженю». Наверное, только Ренуар мог бы не хуже Коровина справиться с признаками этого амплуа: розовым платьем с кружевной отделкой, изящными черными туфельками, оттеняющими белые чулки, миловидным округлым личиком и мягкими пухлыми руками, которые держат книгу. Заметим, что книга раскрыта на 360 градусов — так, что вот-вот сломается ее блок и переплет. Она, верно, понадобилась не для чтения, а для позирования и совсем скоро будет равнодушно отброшена. Модель Коровина отмечена поразительной невесомостью, своего рода атектоничностью. Она с легкостью птички вспорхнула на подоконник и поставила ноги в туфельках на сиденье шаткого стула. Однако мы понимаем, что она не упадет и «вернуться на землю» никакие предметы мебели ей не помешают. Запястья модели коровинского портрета украшают массивные золотые браслеты, — по-видимому, модный в те времена аксессуар. Они лишь ненамного меньше тех, что сразу же бросались в глаза на портрете Стрепетовой работы Ярошенко, но их роль в картине совсем иная: теперь это элегантные украшения, какими они и должны быть, а не тяжелые «наручники» Стрепетовой.

Интересующие нас десятилетия выдались весьма продуктивными для **Василия Ивановича Сурикова** как портретиста. Этот аспект творчества мастера подробно изучен Г.Л. Васильевой-Шляпиной [26, с. 6–11; 27; 28, с. 322–365], которая



7. К.А. Коровин.

Портрет артистки

Т.С. Любатович.

Вторая половина 1880-х.

Холст, масло.

160 × 84.

Государственный

Русский музей.

Источник: [24, ил. 5]

не только интерпретировала известные портреты кисти Сурикова, но и выявила целый ряд его неизвестных или малоизвестных работ. В дополнение отметим лишь, что, в отличие от И.Н. Крамского, Н.Н. Ге, И.Е. Репина, Н.А. Ярошенко, портретная концепция В.И. Сурикова парадоксальным образом «антиисторична». Обыкновенно в литературе о художнике приходится встречаться с противоположной оценкой [29, с. 133]. Поэтому поясним: в обычном контексте «историзмом» портрета считается поиск «инварианта», того, что неподвластно времени, в народном образе жизни и мысли, в национальном характере. Такой подход позволяет охарактеризовать портреты кисти Сурикова как высокохудожественное воплощение идеи «историзма». Однако понятие «историзм» можно рассматривать и с другой точки зрения: «историзм» в искусстве означает восприятие исторических изменений ментальности и ее визуальных отражений в искусстве. Итак, в одном понимании «историзм» выражает историческую эволюцию народа и дух современности, в другом — незыблемость национальных ценностей и соответствующей эстетики. Нам представляется более логичным первый из двух вариантов. В таком случае Репин чаще всего выступает приверженцем «историзма», а Суриков — наоборот. Аристократизм духа сочетается в женских портретах Сурикова с идеей неизменности народного характера, присущего женской модели мастера независимо от ее социального положения и особенностей конкретного решения портрета, в частности, от костюма модели — современного общеевропейского (такие примеры появляются в творчестве Сурикова только после 1900 года) или русского народного (портрет П.Ф. Суриковой, матери художника, 1882; Е.А. Рачковской, 1891; Т.К. Доможилловой, 1891; Л.Т. Маториной, 1892, все — Государственная Третьяковская галерея). Исследователи (Г.Л. Васильева-Шляпина, В.С. Кеменов) убедительно демонстрируют, что женские портреты Сурикова плодотворнее изучать, включая в анализ женские образы в его исторических картинах и этюдах к ним.

Выводы

Подведем главные итоги наших наблюдений, памятуя о том, что разнообразие женского реалистического портрета требует, конечно же, значительно более масштабного исследования и, в частности, конструирования типологических рядов произведений. Очевидно, что женский портрет в русской живописи XIX века занимал не меньшее место, чем мужской. Это выразилось отнюдь

не только в количественных показателях. Женские портреты, вышедшие из мастерских русских художников, получались удивительно несхожими, вариативными. В данной статье рассматривались только произведения живописи, но, если прибавить к ним обзор графики и скульптуры, вариативность лишь усилится. Однако и так нетрудно убедиться, что реалистический женский портрет в русской живописи 1880–1890-х годов составлял одну из самых славных страниц ее истории. Учитывая, насколько оригинальны и глубоки женские портреты у разных мастеров, насколько сложны связи женского портрета с судьбами русской художественной культуры в целом, нужно признать, что творческие проблемы создания женского образа определили весьма многое в облике отечественного реалистического искусства последних двух десятилетий XIX века.

Русский реалистический женский портрет был отмечен, прежде всего, неизмеримой нравственной силой его героинь. Отрицательные коннотации образа практически отсутствовали. Если же негативные эмоции где-то и проскальзывали, то им сразу давалось убедительное психологическое объяснение. Только после 1900 года в женский портрет иногда привносится известная дисгармония как основа создания образа, и связано это будет уже не с реализмом, а с новейшими на тот период художественными течениями — импрессионизмом и символизмом. Женский реалистический портрет XIX века морально безупречен и благороден, он не изображает какой-то узкий и закрытый женский «мирок» на периферии мужского мира, а представляет зрителю жизнь половины человечества во всей полноте и многоаспектности. Утверждение о том, что цивилизованность общества измеряется его отношением к женщине, находит в портретах конца XIX века предельно яркое воплощение. Более того, проследим историю любого из течений и направлений в русском искусстве этого времени — и увидим, что их генезис во многом проходит через эволюционирование женского портрета. Сказанное особенно симптоматично для русского искусства 1880–1890-х годов.

Художники-портретисты благодарили своих героинь за то, что они принесли с собой доброту, обаяние, заботу о близких, терпение, явились образцом гуманизма, сострадания, любви и гармонии с окружающим миром, иначе говоря, благодарили за всё то, что, взятое в целом, стало важным фактором формирования социума в его стремлении к нравственному идеалу.

Список источников

1. Очерки по истории русского портрета второй половины XIX века / под общ. ред. И.М. Шмидта. М.: Искусство, 1963. 486 с.
2. Очерки по истории русского портрета конца XIX – начала XX века / под общ. ред. И.М. Шмидта. М.: Искусство, 1964. 471 с.
3. Очерки по истории русского портрета первой половины XIX века / под общ. ред. И.М. Шмидта. М.: Искусство, 1966. 349 с.
4. Женский портрет в русском искусстве: XII – начало XX века / авт.-сост. Л.В. Мочалов, Н.А. Барабанова. Л.: Аврора, 1974. 232 с.
5. Белова Д.Н. Идеальный женский образ в христианской живописи XIV–XVI веков. М.: МГИМО-Университет, 2018. 302 с.
6. Абрамкин И.А. Образ матери с ребенком в творчестве М.-Э. Виже-Лебрен во время пребывания в России // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2012. № 3. С. 131–147.
7. Абрамкин И.А. Портретная концепция Ф.С. Рокотова (на примере женских образов) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2017. № 4. Ч. 1. С. 147–155.
8. Абрамкин И.А. Проблема художественного идеала в творчестве В.Л. Боровиковского // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2017. № 3. С. 95–112.
9. Шабанов А.Е. Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2015. 332 с.
10. Карпова Т.Л. Смысл лица. Русский портрет второй половины XIX века. Опыт самопознания личности. СПб.: Алетейя, 2000. 221 с.
11. Курочкина Т.И. Иван Николаевич Крамской. Л.: Художник РСФСР, 1989. 216 с.; ил.
12. Гольдштейн С.Н. И.Н. Крамской. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1965. 440 с.
13. Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина XIX века : в 2 т. / под ред. А.И. Леонова. М.: Искусство, 1971. Т. 2. 564 с.; ил.
14. Прытков В.А. Николай Александрович Ярошенко. М.: Искусство, 1960. 321 с.
15. Поленова И.В. Ярошенко в Петербурге. Л.: Лениздат, 1983. 221 с.
16. Илья Ефимович Репин, 1844–1930: к 150-летию со дня рождения : каталог юбилейной выставки / отв. ред. Я.В. Брук. М.: Красная Площадь, 1994. 311 с.
17. Лясковская О.А. Илья Ефимович Репин. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1982. 478 с.
18. Верещагина А.Г. Николай Николаевич Ге. Л.: Художник РСФСР, 1988. 182 с.
19. Тарасов В.Ф. Николай Николаевич Ге: 1831–1894. Л.: Художник РСФСР, 1989. 95 с.; ил.
20. Арбитман Э.Н. Жизнь и творчество Н.Н. Ге. Волгоград: ПринТерра, 2007. 318 с.
21. Валентин Александрович Серов / гл. ред. А. Бараганян. М.: Директ-Медиа, 2009. 48 с. (Серия «Великие художники», т. 11)
22. Грабарь И.Э. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911. М.: Искусство, 1980. 547 с.
23. Яковлева Н.А. Реализм в русской живописи. М.: Белый город, 2007. 584 с.
24. Круглов В.Ф. Коровин. М.: Изобразительное искусство, 1997. 157 с.; ил.
25. Коган Д.З. Мамонтовский кружок. М.: Изобразительное искусство, 1970. 218 с.
26. Васильева-Шляпина Г.Л. В.И. Суриков-портретист. Красноярск: Платина, 2000. 60 с.
27. Васильева-Шляпина Г.Л. Сибирские красавицы В. Сурикова. Портрет в творчестве художника. СПб.: Иван Фёдоров, 2002. 352 с.
28. Васильева-Шляпина Г.Л. Василий Суриков. Путь художника. СПб.: Вита Нова, 2018. 592 с.
29. Кеменов В.С. Василий Иванович Суриков. Л.: Художник РСФСР, 1991. 239 с.

References

1. Shmidt, I.M. (ed.) (1963) *Studies in the history of Russian portrait painting of the 2nd half of the 19th century*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Shmidt, I.M. (ed.) (1964) *Studies in the history of Russian portrait painting at the turn of the 19th–20th centuries*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
3. Shmidt, I.M. (ed.) (1966) *Studies in the history of Russian portrait painting of the 1st half of the 19th century*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
4. Mochalov, L.V. and Barabanova, N.A. (comps.) (1974) *The female portrait in Russian art (12th – early 20th centuries)*. Leningrad: Avrora. (In Russ.)

5. Belova, D.N. (2018) *The ideal image of a woman in Christian painting of the 14th – 16th centuries*. Moscow: MGIMO University Press. (In Russ.)
6. Abramkin, I.A. (2012) 'The image of mother with child in art of Vigee le Brun during her stay in Russia', *RSUH/RGGU BULLETIN. Series Philosophy. Social Studies. Art Studies*, (3), pp. 131–147. (In Russ.)
7. Abramkin, I.A. (2017) 'F.S. Rokotov's conception of portrait painting (exemplified by female images)', *Decorative Art and environment. Herald of the RGHPU*, (4-1), pp. 147–155. (In Russ.)
8. Abramkin, I.A. (2017) 'A problem of artistic ideal in the work of V. Borovikovsky', *Decorative Art and environment. Herald of the RGHPU*, (3), pp. 95–112. (In Russ.)
9. Shabanov, A.E. (2015) *The Itinerants: between enterprise and artistic movement*. Saint Petersburg: European University in Saint Petersburg. (In Russ.)
10. Karpova, T.L. (2000) *The meaning of the face. Russian portrait of the second half of the 19th century. The experience of self-knowledge of the personality*. Saint Petersburg: Aleteia. (In Russ.)
11. Kurochkina, T.I. (1989) *Ivan Nikolaevich Kramskoy*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
12. Goldstein, S.N. (1965) *Ivan N. Kramskoy. Life and work*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
13. Leonov, A.I. (ed.) *Russian art. Essays on the life and work of artists. Second half of the 19th century*. In 2 vols, vol. 2. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
14. Prytkov, V.A. (1960) *Nikolai Aleksandrovich Yaroshenko*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
15. Polenova, I.V. (1983) *Yaroshenko in Saint Petersburg*. Leningrad: Lenizdat. (In Russ.)
16. Bruk, Ya.V. (ed.) (1994) *Ilya Efimovich Repin, 1844–1930: on the 150th anniversary of his birth* [Exhibition catalogue]. Moscow: Krasnaya Ploshad. (In Russ.)
17. Lyaskovskaya, O.A. (1982) *Ilya Efimovich Repin. Life and work*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
18. Vereshchagina, A.G. (1988) *Nikolai Nikolaevich Ge*. Leningrad: Hudozhnik RSFSR. (In Russ.)
19. Tarasov, V.F. (1989) *Nikolai Nikolaevich Ge: 1831–1894*. Leningrad: Hudozhnik RSFSR. (In Russ.)
20. Arbitman, E.N. (2007) *N.N. Ge. His life and work*. Volgograd: PrinTerra. (In Russ.)
21. Baragamyan, A. (ed.) (2009) *Valentin Aleksandrovich Serov*. Moscow: Direct-Media. (In Russ.)
22. Grabar, I.E. (1980) *Valentin Aleksandrovich Serov. His life and Work. 1865–1911*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
23. Yakovleva, N.A. (2007) *Realism in Russian painting*. Moscow: Belyi gorod. (In Russ.)
24. Kruglov, V.F. (1997) *Korovin*. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (In Russ.)
25. Kogan, D.Z. (1970) *Mamontov's circle of artists*. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (In Russ.)
26. Vasilyeva-Shlyapina, G.L. (2000) *Surikov as a portrait painter*. Krasnoyarsk: Platina. (In Russ.)
27. Vasilyeva-Shlyapina, G.L. (2002) *The beauties of Siberia. Surikov's portrait painting*. Saint Petersburg: Ivan Fiodorov Publ. (In Russ.)
28. Vasilyeva-Shlyapina, G.L. (2018) *Vassily Surikov. The way of the artist*. Saint Petersburg: Vita Nova. (In Russ.)
29. Kemenov, V.S. (1991) *Vassily Ivanovich Surikov*. Leningrad: Hudozhnik RSFSR. (In Russ.)

Информация об авторе

Самохин Александр Вячеславович, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация, alsamokhin@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 1712-9665.

Information about the author

Alexander Vyacheslavovich Samokhin, Cand. Sc. (Art History), Senior Researcher, Research Institute for the Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, alsamokhin@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 1712-9665.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 18.03.2025; одобрена после рецензирования 16.04.2025; принята к публикации 21.04.2025.

The article was received by the editorial board on 18 March 2025; approved after reviewing on 16 April 2025; accepted for publication on 21 April 2025.