

Платье госпожи Тюфякиной

Раиса Кирсанова

Объектом анализа данной статьи является эпизод из истории «античной» моды в России. Княгиня Е.О. Тюфякина, жена князя П.И. Тюфякина, – одна из немногих жертв нагой моды, чье имя сохранилось в мемуарных свидетельствах Александровской эпохи. Французская художница Виже-Лебрен закончила работу над портретом светской красавицы после получения известия о ее преждевременной кончине; автор оставила и подробное описание этого произведения. Портрет же на долгие годы исчез и стал известен общественности только в XXI веке, после появления на международном аукционе. На примере описанного в статье эпизода продемонстрирована судьба бытования «античной» моды, оказавшейся губительной для некоторых светских дам из-за несоответствия их прихотей и модных предпочтений суровому климату России.

Ключевые слова: Виже-Лебрен, Боровиковский, нагая мода, шаль, спенсер, танец с шалью.

Княгиня Екатерина Осиповна Тюфякина (1777–1802), урожденная Хорват, племянница графа Зубова и фрейлина с 1795 года, умерла после бала, простудившись в легчайшем модном платье, возможно, в том самом, в котором запечатлела ее Виже-Лебрен на портрете 1802 года¹. Эта юная дама – одна из многих жертв *нагой* моды, но, пожалуй, единственная, упомянутая мемуаристами.

Публикаций о неразумности моды на рубеже XVIII–XIX веков было достаточно много². Итог подвел А.И. Герцен, писавший: «Париж с бесчувствием хирурга, целое столетие под пыткой русского мороза, рядит наших дам, как мраморных статуй, в газ и блонды, отчего наши барыни гибнут тысячами как осенние мухи; а наблюдательный Париж по числу безвременных могил определяет количество первоклассных дур в России»³.

У мемуаристов той эпохи тоже можно найти подобные рассуждения: «При несчастном Людовике XVI, когда философизм и американская война заставили мечтать о свободе, Франция от свободной соседки своей Англии перенесла к себе фраки, панталоны и круглые шляпы; между женщинами появились шпенцеры. Вспыхнула революция, пре-

стол и церковь пошатнулись и рухнули, все прежние власти ниспровергнуты, сама мода некоторое время потеряла свое могущество, ничего не умела изобретать, кроме красных колпаков и бесштанства, и террористы в одежде должны были придерживаться старины, причесываться и пудриться. <...> Что касается до женщин, то все они хотели казаться древними статуями, с пьедестала сошедшими: которая оделась Корнелией, которая Аспазией. Итак, французы одеваются как думают; но зачем же другим нациям, особливо нашей отдаленной России, не понимая значения их нарядов, бессмысленно подражать им, носить на себе их бредни и, так сказать, их ливрею? Как бы то ни было, но костюмы, коих память одно ваение сохранило на берегах Егейского моря и Тибра, возобновлены на Сене и переняты на Неве. <...> Не страшась ужасов зимы, они были в полупрозрачных платьях, кои плотно обхватывали гибкий стан и верно обрисовывали прелестные формы; поистине казалось, что легкокрылые Психеи порхают на паркете»⁴.

Мужчины отказались от античных одеяний с наступлением первых осенних холодов, а дамы начали кутаться в шали и носить *спенсеры* – коротенькие курточки с длинными рукавами, которые Вигель называет *шпенцерами*. Авторство этого нового покроя связывают с именем лорда Дж. Дж. Спенсера (1758–1834), виконта Альтропского и графа⁵.

У моды, восходящей к благородной античности, было не менее трех источников, стимулировавших ее рождение. Это и мраморные изваяния, так высоко ценившиеся в европейских коллекциях уже в XVII столетии, и английский стиль второй половины XVIII века, особенно в детской одежде, предпочитавший простые светлые платья без излишеств, т. е. без каркасов и избытка отделок, и французский театр в лице Франсуа Тальма, показавший публике истинных героев древности в костюмах, сочиненных для ролей актера его другом Ж.-Л. Давидом.

Об античности знали только то, что можно было увидеть в музеях; и воспроизводили наряды той эпохи весьма приблизительно, не различая римских туник и греческих хитонов. Не случайно, именно в XIX столетии в гимназической среде закрепилось выражение «древнеримские греки», ведь мы до сих пор не знаем, какую форму имела тога, которая достаточно часто встречается в кинематографе и на театральной сцене, – овал или прямоугольник. Но сохранились названия отдельных деталей, такие, как *диплодион* женского греческого хитона или *синус* сенаторской тоги в Древнем Риме.

Распространению новых идей истинной красоты способствовали публикации «Педагогических сочинений» Ж.-Ж. Руссо (1712–1778), писавшего: «Известно, что легкость одежды, не стеснявшей тела, много содействовала сохранению у обоих полов тех прекрасных пропорций, которые мы видим в древних статуях. Женщины их не знали употребления тех остовов из китового уса, посредством которых наши женщины скорее обезображивают свою талию, чем намечают

ее»⁶. Руссо достаточно много времени провел в Англии и мог наблюдать очевидную пользу здоровью от одежды, уподобленной простотой кроя и незамысловатостью отделки древним образцам, восходящим к античности.

Этот пассаж потребовался для того, чтобы обратить внимание на следующее: идеи новой красоты, созданной новой одеждой, зрели в европейской культуре второй половины XVIII века постепенно, так что не только археологические находки в Геркулануме и Помпеях, открытых в XVIII столетии, и основательный труд И.И. Винкельмана «История искусства древности» (1764) будоражили воображение и способствовали появлению новой моды. Принято думать, что точкой отсчета для появления в европейском костюме античных мотивов была Великая Французская революция. Точнее было бы сказать, что *античная мода* получила широкое распространение сначала как *изысканная простота* (непонятая придворными), а затем наступил период *уподобления*.

Каждая эпоха осваивала классическую культуру с позиций свойственного ей исторического и культурного опыта. Тогдашнее состояние антропологии, этнографии и археологии не позволяло усомниться в том, что по улицам древних городов ходили «белораморные» и «златокудрые» боги и богини. Представления, рожденные пластическими искусствами, поддерживались литературными образами (златокудрыми Фебами древнегреческой поэзии). Античность ассоциировалась только с белым цветом. Именно он позволял ощущать себя античным героем. Это позволило сказать о моде того времени: «Если бы не мундиры и фраки, то на балы можно было бы тогда глядеть как на древние барельефы и этрусские вазы»⁷.

Французская портретистка Мария-Луиза-Элизабет Виж-Лебрэн (1755–1842) провела в России почти семь лет, с 1795 по 1801 год, и написала множество портретов представителей русской знати. Среди персон, чьи портреты создала художница, была и княгиня Тюфякина. В своих воспоминаниях, первое издание которых увидело свет в Париже в 1835–1837 годах, Виж-Лебрэн подробно описывает портрет, о судьбе которого до недавнего времени ничего не было известно.

Художница (диктовавшая свои воспоминания) сообщает: «Более всех других внимание мое обратила на себя одна молодая особа, которая в скором времени вышла за князя Тюфякина. На тонких и правильных чертах ее лица сохранялось глубоко меланхолическое выражение. После свадьбы я начала писать ее портрет, но в Москве успела закончить только голову и для завершения взяла его с собой в Санкт-Петербург, куда не замедлила прийти весть о смерти сей прелестной особы. <...> Я написала ее в виде Ириды, окутанной волнистой пеленою и сидящей на облаке». В этих воспоминаниях имеется авторское примечание: «Сей портрет принадлежит мужу ее, князю Тюфякину, который привез его с собой во Францию»⁸.

Художница встретила Тюфякину на балу в доме военного губернатора Москвы графа И.П. Салтыкова в конце 1800 года, поскольку отправилась из Санкт-Петербурга в древнюю столицу 15 октября этого года. Екатерине Осиповне Тюфякиной в то время было уже 23 года. И так как ее девичьей фамилии художница не упоминает, то, вероятнее всего, замужество меланхоличной красавицы было уже свершившимся фактом. А коль скоро год смерти нам известен, то речь может идти о 25 годах ее жизни. Для той эпохи это не самый юный возраст, но смерть явно преждевременная.

Ее муж, князь Петр Иванович Тюфякин, надолго переживший супругу (умер в 1845 году), получил разрешение императора бывать в Париже и с 1821 года поселился там окончательно. Он был настолько известен на поприще светских удовольствий, что удостоился прозвища «наш дон Жуан с Бульвара»⁹. Князь Тюфякин мог быть владельцем портрета с конца 1801 года, а так как он не оставил потомства, то его род, восходящий к Рюриковичам, пресекся вместе с ним. Судьба его парижского имущества в деталях пока не известна.

Возможно, что мода на такие портреты или на творчество художницы Виже-Лебрен прошла к середине XIX века, ясно только, что картина хранилась небрежно, и холст скитался по миру вплоть до его появления в Нью-Йорке на аукционе Сотбис в июне 2010 года. Он подписан и датирован, авторство подтверждено, а изображение соответствует описанию, сделанному художницей (размер 87,9x71,8 см). Молодая женщина изображена сидящей на облаке. Над ней в виде арки вздымается, уподобленный семицветной радуге, шарф (его портретистка называет пеленой). Портрет был приобретен Chi Mei Museum, Тайвань. Любопытно, что, например, оригинал портрета Т.В. Юсуповой (1797) находится ныне в Токио, в Музее Фуджи, а в Архангельском хранится копия работы Г. Кадунова (1869).

Известно, что Виже-Лебрен сама придумывала платья для своих заказчиц. Она сообщала об этом на страницах своих воспоминаний; именно в таком качестве ее воспринимали, судя по мемуарным свидетельствам, в России. «Известная мадам Лебрен недавно только приехала в Петербург, ее платья и картины произвели переворот в модах; утвердился вкус к античному»¹⁰. По свидетельству самой художницы, она въехала в Санкт-Петербург 23 июля 1795 года. Сопrotивление революционному костюму – новой парижской моде, которое оказывали все европейские монархии, – было сломлено. Однако нельзя забывать, что почва для интереса к античности была подготовлена развитием европейской культуры и гуманитарной науки.

Еще в 1783 году в Парижском салоне разыгрался скандал, вызванный экспонированием выполненного Виже-Лебрен портрета королевы Марии-Антуанетты в простом белом платье – рубашке (*la chemise*) с цветком в руке. Придворные были возмущены неподобающим нарядом

королевы, и художница быстро переписала портрет, сохранив не только постановку фигуры, выражение лица, но и *позу* руки, сжимающей цветок. Этот вариант портрета хранится в Лувре, а первый вариант еще пять лет назад находился в частном собрании в Германии. В том же 1783 году Виже-Лебрен написала портрет Ноэль-Катрин Верле (Ворле), по первому мужу – Гран. Впоследствии эта дама вышла замуж за Талейрана; копия ее портрета находится в Валансе, бывшем замке Талейрана¹¹.

До 1789 года приближение к античному идеалу не было столь решительным. Можно сказать, что уменьшился объем дамских нарядов, чуть приподнялась талия, упростились отделки (цветы и ленты – вместо многих метров кружев и драгоценностей). Округлость и некоторая пышность фигуры достигались прикалыванием или пристегиванием подушечек-толщинок. Прически упростились, лишились садово-парковых композиций или охотничьих сцен, но сохранили пудру – завитые и приподнятые (вероятно, тупированием – начесом, говоря на современном языке) волосы свободно падали на плечи. Молодые дамы стягивали их лентой, а пожилые надевали чепцы. После 14 июля 1789 года (взятия Бастилии) Людовику XVI пришлось прикрепить к шляпе трехцветную кокарду. Появление на улицах Парижа «истинных» римлян или греков связано, прежде всего, с театром и личностью Франсуа Тальма, чья энергия и увлеченность визуализировали идеи благородной древности; дамы приняли на себя всю тяжесть несоответствия моды и климата.

«Ту реформу костюма, которую я начал в “Карле IX” (где мои предшественники изобразили бы его в пудренном парике и с пестрыми бантиками на атласном камзоле), я решил продолжить и в античной трагедии.

С этой целью я усиленно занимался изучением античных статуй и рисунков и получил отчетливое представление о покрое одежды древних, как если бы сам был портным.

Поэтому я велел сшить тогу, научился драпироваться и носить ее, словно какой-то римский сенатор или консул.

И вот я спустился на сцену, одетый как настоящий римлянин: задрапированный в тогу, обутый в настоящие античные котурны, с обнаженными руками и ногами.

Первой, кого я встретил, была мадмуазель Конта. Она с трудом меня узнала, а едва признав, разразилась ироническим смехом.

– Ах!.. Идите сюда, – воскликнула она, – Тальма выглядит, как настоящая античная статуя!

Для меня это была самая лучшая похвала¹².

Исследователь французского театра А. Дейч описывает это событие несколько иначе: «Когда Тальма поручили сыграть в “Бруте” Вольтера незначительную роль Прокула, молодой актер решил пока-

зать римлянина возможно естественнее и проще. <...>. Тальма надел полотняную тогу, сшитую по античному образцу: обнаженные руки и ноги, римская обувь, отсутствие пудренного парика – все это выглядело необычно. Луиза Конта¹³, всплеснув руками, воскликнула:

– Как он смешон! Ведь он выглядит как античная статуя.

Лучшей похвалы Тальма не мог ожидать. Вместо ответа он показал товарищам набросок костюма, сделанный для него Луи Давидом¹⁴.

Тальма оказал влияние на бытовой костюм не менее сильное, чем на театральный. Мода конца XVIII – начала XIX века находилась под воздействием античных влияний, интерпретированных прежде всего в театре. Но костюм всегда является ансамблем, включающим не только одежду, но и обувь, прически, украшения и все другие дополнения (веера, шали, сумочки – когда узкие платья лишились карманов, или муфты)¹⁵.

Теперь следует объяснить роль трилогии Пьера Огюстена Бомарше (1732–1799) в появлении нового костюма, вернее, сказать о воздействии сценического костюма на зрителей. Интерес к творчеству Бомарше в России был велик (узнав о появлении второй комедии, Екатерина II захотела немедленно прочитать новую пьесу). Сначала появился «Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность» (1775)¹⁶ на сюжет которого написана опера Дж. Россини (1816). Затем – «Безумный день, или Женитьба (иногда свадьба. – Р.К.) Фигаро» (1784) – оперу на этот сюжет создал В.-А. Моцарт (1786). И, наконец, «Виноватая мать, или Новый Тартюф» (1792) – редко ставящаяся мелодрама. Во всех пьесах действуют одни и те же персонажи, что часто приводит неискушенного читателя к путанице.

Премьера «Женитьбы Фигаро» состоялась в Королевском театре только 27 апреля 1784 года, после энергичных усилий автора, предпринятых, чтобы отменить цензурный запрет на пьесу, – он действовал через приближенных к Марии-Антуанетте, она и помогла ему сломить сопротивление Людовика XVI. Сразу же с подмостков сошли *фигаро* (коротенькая курточка), сохранившаяся в моде с того времени и до наших дней в качестве дамской и детской одежды, а также *корсаж Сюзанна*, особенностью которого была кокетливая косынка *фишио*, соблазнительно прикрывавшая вырез платья¹⁷. В Государственном музее-заповеднике «Царское село» хранится портрет Е.И. Нелидовой работы неизвестного художника XVIII века, который датируется расплывчато – не позднее 1796 года.

Портрет вызывает много вопросов. Екатерина Ивановна Нелидова (1758–1839) известна буквально всем по портрету Д.Г. Левицкого из его серии «Смолянки», исполненному в 1773 году. Прежде всего бросается в глаза фрейлинский шифр (с буквой «Е») – екатерининский – на голубом банте. Биография Нелидовой, фаворитки Павла I, уважаемой его вдовой и сыновьями, прекрасно известна. Она действительно была

фрейлиной обеих жен Павла Петровича – Натальи Алексеевны и Марии Федоровны. Екатерининский шифр был ею получен по окончании Института с золотой медалью «второй величины». Такой шифр крепился к белому банту с двумя золотыми полосками¹⁸. Прическа Нелидовой из «Царского села» *устроена* в стиле первой половины 1780-х годов, как и платье с фижмами, и лиф со шнипом (мыс, спускающийся с лифа на юбку). Однако изображение екатерининского вензеля и косынки, которую никак не назвать *фишию* (она из более плотной ткани и использована иначе – не заправлена в вырез, а крепится при помощи цветка и вензеля вместо броши) не соответствует ее статусу при дворе. К сожалению, в каталоге выставки «За любовь и Отечество. Фрейлины и кавалерственные дамы XVIII – начала XX века», которая проходила в ГИМе в 2004 году, не сообщается история бытования этого портрета, как и акварели М.М. Иванова (1748–1823) «Камеронова галерея в Царском селе» (1792), запечатлевшей дам в платьях-рубашках с высокой талией под грудью и шляпках-капотах того же времени, что и платья. Иллюстрации к «Танцевальному учителю, заключающему в себе правила и основания сего искусства к пользе обоего пола, со многими гравированными фигурами и частию музыки» (1794) представляют собой именно тот античный костюм, который сошел со сцены в повседневную жизнь, но нарочито укороченный, чтобы можно было рассмотреть положение ног.

Разновидностью *фишию* была другая косынка, *канзу*; она имеет более длинные концы, которые перекрещиваются на груди и завязываются сзади. Примером могут служить «Шоколадница» швейцарского художника Ж.-Э. Лиотара (1745, Дрезден) и «Дама в голубом» (портрет Е.М. Мартыновой, 1900, ГТГ) К.А. Сомова. Концы *фишию* заправляются спереди и сзади в вырез платья, придавая пышность груди, просвечивающей через тончайшую ткань.

Спектакль по пьесе Бомарше прошел 68 раз с неизменным аншлагом и колоссальным успехом Луизы Конта в роли Сюзанны¹⁹. И это явно способствовало успеху сценических нарядов у публики. Театр был единственным средством действительно массовой коммуникации. Эпоха умела ценить грациозность и пластику, которые можно было созерцать воочию на сцене и которые непросто представить по рисунку из модного журнала и даже по нарядной кукле в модном платье. Образ Луизы Конта в роли Сюзанны запечатлен в гравюре 1784 года и позволяет рассмотреть все подробности наряда. Есть и карикатура, хранящаяся в Национальной библиотеке (Париж), на которой из ящика выскакивает в виде куклы – Пандоры – сама Мария-Антуанетта.

Итак, жесткие на каркасах платья сменились более простыми по крою и отделке нарядами. Дамы обрели некоторую свободу тела, ощущаемую в сравнении с модой 1770-х и начала 1780-х годов. Невероятные сооружения на голове сначала обрели особый механизм, позволяющий

их складывать, а потом и совсем исчезли. Сохранилась лишь пудра, завивка, а для особых случаев – перья и цветы²⁰.

В Версале находится групповой портрет работы живописца Жиру (Giroust), запечатлевший урок игры на арфе, который дает мадам Жанлис (1746–1830) своей воспитаннице – Аделаиде Орлеанской, дочери Филиппа Орлеанского (Эгалите), наставницей детей которого она была. Именно тогда она и начала свою литературную деятельность, вылившуюся в 90 томов весьма популярных в Европе романов²¹. Изображены три женские фигуры разного возраста. Простая прическа Аделаиды украшена страусовыми перьями, загнутыми вперед (Минерва), а платье отделано вышивкой. Все это соответствует статусу особы королевской крови, при том что Аделаида еще ребенок и сидит за детской арфой. Стоящая напротив обеих музыкантш и перелистывающая ноты девушка одета совсем просто, в похожее платье, но вообще без каких-либо отделок и украшений – скорее всего, она из окружения Аделаиды. Сама мадам Жанлис изображена сидящей за «взрослой» арфой, в полосатых жакете и юбке (такую ткань называли *зебра*) того же покроя, что и на модной картинке 1787 года, с пышно завязанным *канзу*. Корсет у дамы заметен, но общий объем наряда и характер аксессуаров претерпели значительные изменения.

Платья юных барышень своей простотой и белым цветом ткани могли вызвать ассоциации с классической древностью, но дамы 1780-х годов не могли так скоро расстаться с корсетом и подчеркнутой талией. Иное дело – сценические костюмы в пьесах Расина или Вольтера, костюмы, которые вслед за Тальма надели члены его труппы в Театре на улице Ришилье (после того как Королевский театр распался), уподобленные скульптурным изображениям из Лувра.

Как были *устроены* античные наряды самого начала 1790-х годов? Особенностей кроя и конструктивной разницы между греческим хитонном и римской туникой тогдашняя наука еще не осознавала в должной степени.

Портрет княжны Е.В. Долгоруковой из Государственного исторического музея работы неизвестного художника начала XIX века (1800-е гг.) – один из немногих в портретной живописи на территории России, на котором модель изображена в повороте и со спины, что позволяет рассмотреть особенности кроя платья. Обучение современных театральных костюмеров осуществляется не только в немногих специализированных учебных заведениях, но и по средневековому принципу (из рук в руки). Благодаря этому в профессиональном языке мастеров сохранились некоторые названия и обозначения технологических приемов, восходящих к давнему первоисточнику. Таким следует считать *розере* (в некоторых театрах – *резере*). Скорее всего это слово восходит к французскому глаголу «resseter», означающему «стягивание, уменьшение». Именно *резере* можно увидеть на портрете прелестной

княжны. Этим словом называют как всю конструкцию, так и очень прочную нитку. Именно она видна на платье княжны, и также хорошо видно, как верхняя часть платья стягивается, а полотнище, образующее юбку, веерообразно укладывается в шлейф. Это, наряду с прической, позволяет сузить датировку до 1802–1803 годов. Время создания живописного произведения можно определить и по длине женского наряда; «начало» шлейфа на спине предопределяет его длину и форму.

Можно сопоставить ряд изображений, что позволит проследить, как менялась длина наряда. В ГМЗ «Павловск» находится огромное полотно работы Г. фон Кюгельхена 1800 года «Семейный портрет», на котором изображены Павел Петрович, Мария Федоровна, их дети и невестки. Елизавета Алексеевна, жена Александра, и Анна Федоровна, жена Константина, одеты по последней моде в *античные* платья, но они сшиты из более плотной ткани и довольно длинные – из тех, что и в наше время называются *в пол*.

В Лувре хранится портрет Жозефины Богарне (1805) французского художника П. Приюдона (1758–1823), изображенной в довольно длинном платье с шалью того же насыщенно красного цвета, что и у юной Е.В. Долгоруковой.

Ко времени всеобщего увлечения античностью крой мужской и женской одежды был достаточно развит. Прежде всего это относится к умению соединять рукава одежды с «корпусом» так, чтобы они не отрывались в движении²². В Европе эта проблема была решена к началу XVII столетия.

Резере-конструкцию можно объяснить английским термином *casing* (в одном из значений – футляр, в который пряталась нужная нить). Технологически это выглядело и выглядит сейчас как подшитая изнутри узкая *косая* полоска ткани, в которую прячется нужная нить. Именно с ее помощью уменьшают декольте, излишнюю ширину платья под грудью или на рукавах.

При описании функций костюма в культуре, его эстетической ценности при создании нового идеала красоты или роли в достижении гармонии в живописной композиции следует не столько описывать одежду, сколько подробно останавливаться на культурном контексте, вызвавшем к жизни изменения в моде. Тем более что костюм так тесно связан с человеком, что все его качества проступают в движении, которое не в состоянии передать ни музейный экспонат, ни какое-либо изображение. Иное дело, если мы можем подметить в живописи некоторые технологические приемы, позволяющие отнести одежду к какой-нибудь конкретной дате, указывающей на время создания изображения. Тогда описание возможно. Но это не только *называние* предмета, но и применение лексики, свойственной иным научным дисциплинам или ремеслам. В недавнем прошлом эта особенность костюма выносила его искусствоведческое изучение за пределы науки.

В современном языке существует название *кулиска*, распространенное в среде портных, швей, модисток и пр. Кулиска представляет собой узкую полоску ткани по косой (косой крой был известен еще в Средневековье), и это позволяет ей обрести некоторую эластичность, сдвигаться, не нарушая конструкции. В нее-то и вставляется нитка – резере, которая позволяет собрать все лишнее²³.

Подобные ухищрения прекрасно различимы на портретах работы В.Л. Боровиковского. Портрет Е.А. Новосильцевой из Новгородского музея-заповедника, подписанный и датированный автором, изображает женщину около сорока лет с пудренными волосами и в голубой шали на плечах, свернутой на коленях словно муфта, в которую дама прячет руки. Композиционно повторяет позу этого портрета изображение неизвестной в голубой шали из ГТГ, подписное и датированное 1795 годом. Для нас интересен покрой платья белого цвета с длинными рукавами, стянутое резере дважды – по вырезу и под грудью. В.И. Арсеньева, урожденная Ушакова, не избежала подобного покроя. У всех перечисленных дам похожи прически и фишу, заправленные за края декольте.

На портретах более молодых женщин нет второй кулиски под грудью, либо она скрыта поясом, как на портрете Е.В. Торсуковой из ГТГ, датированный 1795 годом. Портрет Е.Н. Арсеньевой из ГРМ интересен соломенной шляпкой с колосьями – такие головные уборы вошли в моду в связи с увлечением романом Самюэля Ричардсона (1689–1761) под названием «Памела, или Вознагражденная добродетель», опубликованным в 1740 году (перевод на русский язык был осуществлен в 1787 году). Шляпа с сельскими мотивами получила название *памела*. В Англии этот роман называли руководством для горничных, желающих выйти замуж за своего хозяина. (Нравственная стойкость героини была воспитана простотой и естественностью сельской жизни.) Форма тульи и ширина полей менялись, но колосья, васильки и другие полевые цветы в качестве отделки оставались неизменными.

В каталоге Русского музея (1998) сообщается следующее: «Датируется по покрою платья, форме шляпки и прически (середина 1790-х). Т.В. Алексеева обозначила верхнюю границу времени создания портрета – 1796 – на том основании, что на портрете нет фрейлинского шифра, полученного Арсеньевой в октябре того года (Алексеева Т.В. 1975. С. 126). Этот факт не является аргументом, поскольку художественная традиция XVIII века не допускала соединения в одном портрете соломенной шляпки и знака придворной должности. Тем не менее, есть основания утверждать, что портрет действительно создан не позднее середины 1790-х, ибо после смерти Н.Д. Арсеньева в 1796 году его семейство впало в крайнюю нужду (о чем свидетельствуют просьбы вдовы и дочери к Павлу I о помощи в 1796 и 1799 годах). В этой связи представляется маловероятной сама возможность заказа портрета и, следовательно, датировка его второй половиной 1790-х»²⁴.

В этом же собрании хранится портрет Скобеевой, датированный второй половиной 1790-х годов. Ее платье по покрою не отличается от наряда Арсеньевой – кроеный лиф, состоящий из двух частей, находящихся одна на другую; одинаковые рукавчики, приподнятые при помощи браслетов. Одинаковые позы тела и рук. В левой обе держат яблоко, а правое запястье украшено браслетом из трех жемчужных нитей. Означает ли это, что Боровиковский пользовался наработанными приемами, *одев* обеих женщин в одинаковые платья, украсив одинаковыми браслетами, разместил похоже локоны на плечах и шаль? Это проблема, которая не может быть решена в данном тексте. Но, кроме явного «портретного» сходства одежды изображенных, есть и отличие в трактовке одеяний – платье Скобеевой обнажает правое плечо и грудь, что невольно заставляет вспомнить биографии обеих женщин. Екатерина Николаевна Арсеньева воспитывалась в Воспитательном обществе благородных девиц при Смольном монастыре. «3 ноября 1796 года пожалована во фрейлины императрицы Марии Федоровны». Это обстоятельство несколько меняет сведения о крайней нужде семейства: как фрейлина, Екатерина Николаевна имела жалование, проживала во дворце на всем готовом, а при выходе замуж получала приданое, включавшее драгоценности, деньги и др. Жалование начислялось от 600 до 1000 рублей. Это не означает, что Арсеньева могла сделать заказ художнику, но, возможно, что этот заказ был оплачен отцом ранее или художник сделал какие-нибудь уступки. Направлений поиска для установления истины достаточно.

Судьба второй дамы трагична. Она, дочь кронштадтского матроса, была воспитанницей и фавориткой Д.П. Троицкого, статс-секретаря Екатерины II, бежала от него, вышла замуж за смоленского помещика Д. Скобеева²⁵.

Существенным для уточнения датировки может служить крой верхней части платья, который, судя по живописным источникам, сохранялся вплоть до начала 1800-х годов. Кстати, такой же лиф и у Тюфякиной на портрете Виже-Лебрен, начатом в 1800 году и оконченном в 1802-м (согласно авторской подписи и мемуарным свидетельствам самой художницы).

Выставка в Третьяковской галерее «...Красоту ее Боровиковский спас» (2008), приуроченная к 250-летию со дня рождения художника, позволяет проследить за становлением *античного* идеала в российской моде после 1795 года. Достаточно просмотреть каталог этой выставки, включавшей портреты из музеев России и стран ближнего зарубежья. Нельзя не обратить внимания, что прозрачных нарядов герои В.Л. Боровиковского не носили, предпочитали белый цвет и пользовались технологическим приемом *резере* даже в первое десятилетие XIX века. Это российская особенность. Во Франции можно увидеть иные наряды, например, портрет Жозефины Богарне (1801, Лувр) работы

Ф. Жерара. Автором многих жанровых сцен и портретов, по которым можно изучать особенности французского костюма времен революции, Консульства, Директории, Империи и Реставрации, был Л.-Л. Буальби (Буайи). Просвечивающие сквозь тончайшие ткани тела, босые ноги и очень низкие декольте²⁶ были невозможны в России.

Все европейские монархии ополчились на «античные» сюжеты новой французской моды и не допускали ее появления при своих дворах. Но походы Наполеона (итальянская кампания 1796–1797 годов, а затем Египетская экспедиция 1798–1801 годов) привели к тому, что слава полководца и дипломата сделала Наполеона (и Францию) весьма влиятельной фигурой во всех сферах жизни, в том числе и в моде. В 1799 году Бонапарт стал консулом, а в 1804-м провозгласил себя императором. Уже в период консульства легкомысленные дамские наряды не устраивали диктатора. За образец он взял стиль, которого придерживались представители традиционных монархий. Русской дипломатической миссии рекомендовалось бывать на официальных мероприятиях в нарядах из плотных и непрозрачных тканей, вроде тех, что запечатлел Кюгельхен на Елизавете Алексеевне и Анне Федоровне (великих княгинях) на групповом портрете из Павловска. Известно, что Наполеон счел неприличным наряд госпожи Тальен – подруги его дорогой Жозефины – и попросил ее удалиться с бала. Платье было сшито из розовых лепестков, нашитых на очень тонкую ткань, и по мере продолжения бала лепестки опадали, открыв взору присутствующих безупречно сложенную даму. Это платье фигурирует в киноисториях про Наполеона и Жозефину (как платье Жозефины), но доподлинно известно, что госпоже Тальен было запрещено впредь появляться на балах Консула. Будущий император следил за подготовкой коронации, поэтому розовые лепестки, органза, муслин и кисея были забыты, что, кстати, способствовало возрождению Лионской мануфактуры, производившей при старом режиме узорчатые ткани для всей Европы.

Русская публика, а в то время это была только знать, оказалась в курсе перемен, произошедших в Париже в области моды. Французская художница, считавшая себя распространительницей нового костюма, прибыв в Петербург, была вынуждена признать, что дамы-статуи есть и в России. Особенно ее поразил облик великой княгини Елизаветы Алексеевны: «Она была в белой тунике, небрежно подвязанной поясом вокруг талии, тонкой и гибкой как у нимфы»²⁷.

Очевидно, что ни при Екатерине, ни при Павле, *античная* мода не выходила за пределы узкого домашнего круга. Камерный характер портретов В.Л. Боровиковского можно отчасти объяснить доверительным отношением модели и художника, так как облик запечатленных им женщин предназначен не для официальной, публичной жизни, а для ситуаций вне общественных ритуалов, в кругу своих проблем и интересов. Один из таких портретов из ГТГ, датированный по авторской

подписи на лицевой стороне полотна 1797 годом, изображает М.И. Лопухину, урожденную графиню Толстую (1779–1803). Двадцатилетняя юная дама изображена в белом платье с длинными рукавами, надетом на другое, нижнее платье со стоячим воротником. Платье подпоясано под грудью голубой широкой лентой с золотистыми полосками и завязано бантом, часть которого видна из-под правой руки, опущенной вдоль тела. Наряд шит при помощи *резере*, что позволяло сделать модное платье очень быстро, даже не прибегая к услугам профессиональной модистки.

В 1798-м, то есть годом позже, на портретах появляются короткие рукава, форма которых удерживается своеобразными браслетами; иногда они металлические или жемчужные, чаще расшитые тем же орнаментом, что и жесткий пояс (портрет В.А. Шидловской (1773–?; ГТГ) или портрет Е.Г. Тёмкиной (1775–?; ГТГ). Чаще встречаются платья с лифом из двух частей, края которых подчеркиваются какой-либо отделкой. У М.И. Арбеневой (1741–1804; ГРМ) отделка из вышитых пайетками колец не только подчеркивает крой, но и украшает головную повязку. У пожилой дамы насурмлены брови по моде ее юности, а открытые от локтей руки прикрыты шалью. У М.Д. Дуниной (?–1852) вышивка исполнена в греческом стиле (*набегающая волна*), а головная повязка «барбье», протянутая под подбородком, почти такая же, как и на портрете Елизаветы Алексеевны работы Виже-Лебрен 1798 года из Эрмитажа. По мемуарным свидетельствам известно, что подобное головное украшение было одобрено Екатериной II, стало быть, появилось при дворе в 1795–1796 годах.

По некоторым портретам хорошо заметно, что *резере* равномерно собирает сборки только на тонких тканях, а на портрете А.С. Безобразовой (1746–1809; ГРМ), чей наряд пожилой дамы шит из темной ткани с атласным блеском, ткани более плотной, нежели разновидности муслина или кисеи, что формирует более объемные сборки. Ее кружевной чепец украшен голубым бантом, размещенным так, как это было принято на французских шляпках 1799–1800 годов. Особенно хорошо видна неравномерность сборок на портрете Анны-Луизы-Жермены де Сталь (?) (1812; ГТГ). Неизвестно, проводилась ли криминалистическая экспертиза (портретов мадам де Сталь достаточно), но ее страсть к тюрбанам позволила современникам называть ее «султаншей мысли» (А.О. Смирнова-Россет). В 1812 году, изгнанная из Франции Наполеоном, известная писательница побывала в России накануне войны. А.С. Пушкин описал мадам де Сталь в неоконченной повести «Рославлев, или Русские в 1812 году»²⁸. В пушкинском тексте мадам де Сталь, «толстая пятидесятилетняя баба, одетая не по летам», вполне соответствует изображению немолодой женщины в очень открытом платье с открытыми же руками. Примечателен металлический пояс под грудью с пряжкой камеей, соответствующий

описаниям из памфлета «Переписка моды, содержащая письма безруких мод» Н. Страхова (1791).

Около 1800 года на античных платьях появляются кружевные отделки не только на рукавах (с середины 1790-х), но и на груди, а далее важным атрибуционным инструментом является прическа.

Истинная античность в моде начинается с правления Александра I и сроком его правления ограничена (1801–1825). Не случайно статья В.А. Верещагина называлась «Женские моды александровского времени» (впервые была опубликована в журнале «Старые годы» в 1908 году). Культура начала XX века искала вдохновения в начале XIX столетия. Портрет Е.О. Тюфякиной был, вероятно, последним, начатым Виже-Лебрен в России. При дворе появились новые художники.

Ж.-Л. Монье (1743–1808) написал в 1802 году портрет императрицы Елизаветы Алексеевны у зеркала; это прием, позволяющий видеть одновременно и профиль изображенной. Ее платье можно назвать «греческим». Манера письма такова, что ощутимо наличие подкладки (дубляжа) верхней тонкой ткани, не допускающей просвечивания, обнажения тела, хотя наряд имеет довольно низкий вырез. В том же 1802 году Монье написал портрет Т.В. Юсуповой (1767–1841; Государственный музей-усадьба «Архангельское»), которой в то время было уже более 35 лет и, открыв до локтя ее руки, художник считался (как и сама модель) с необходимостью для просвещенной дамы быть одетой «по летам».

В 1803 году начинает выходить журнал «Московский Меркурий» П.И. Макарова, утверждавшего, что раздел моды и есть «точка зрения его журнала». Вышло всего 12 номеров, и в одном из них сообщалось: «В нынешнем костюме (так. – *Р.К.*) главным почитается обрисование тела. Ели у женщины не видно сложения ног от башмаков до туловища, то говорят, что она не умеет одеваться или хочет выделиться странно-стью. Когда Нимфа идет, платье, искусно подобранное и позади гладко обтянутое, показывает всю игру мускулов при каждом ее шаге»²⁹.

Пожалуй, только француз Л.-Л. Буайи («Игра в бильярд», 1807) «последовал» советам макарковского журнала. В России такие сюжеты появились только в карикатурах.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Виже-Лебрен поспешила покинуть Россию с воцарением Павла, поэтому оставалось неясным, где именно был закончен этот портрет.
- 2 «Переписка моды содержащая письма безруких Мод, размышления неодоушенных нарядов, безсловесных чепцов, чувствования мебели, карет, записных книжек, пуговиц и старозаветных манек, кунташей, шляфоров, телогрей и пр. Нравственное и критическое сочинение, в коем с истинной стороны открыты

- нравы, образ жизни, и разные смешные и важные сцены модного века». Сочинено автором Сатирического Вестника и Карманной книжки Н. Страховым. М., 1791.; «О повреждении нравов в России князя М. Щербатова» – напечатано в Вольной русской типографии в 1858 году.
- 3 Герцен А.И. Состав русского общества. Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Т. 2. М., 1953. С. 420.
 - 4 Цитируется по: Вигель Ф.Ф. Записки. М., 2000. С. 123–124. Там же имеется авторское примечание, что «многие сделали тогда жертвами несогласия климата с одеждой. Между прочим, прелестная княгиня Тюфякина погибла в цвете лет и красоты».
 - 5 Принято считать, что лорд, длинные фалды фрака которого загорелись от огня в камине, оторвал их и поспорил с другими клубными завсегдатаями, что спонтанно созданный им наряд войдет во всеобщую моду. Действительно, судя по модной графике, мужчины носили спенсер не менее пяти лет, а женщины сохраняли его в своем гардеробе до той поры, пока талии их платьев не опустились на естественное место. Подробнее см.: Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре 18 – первой половины 20 века. М., 1995. С. 259.
 - 6 Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения. М., 1981. С. 444–451.
 - 7 Вигель Ф.Ф. Записки. Т. 1. М.-Л., 1928. С. 128.
 - 8 Воспоминания г-жи Виже-Лебрен о пребывании ее в Санкт-Петербурге и Москве. 1795–1801. СПб., 2004. С. 108. Фрагменты этих воспоминаний впервые были напечатаны еще в XIX веке. Госпожа Виже-Лебрен в России // Древняя и Новая Россия. Т. 3. Кн. 9–12. СПб., 1876. Долго пришлось искать детально описанный художницей портрет, но сейчас место его нахождения известно. Стоит надеяться, что будет осуществлена более тщательная научная реставрация.
 - 9 Мильчина В. Париж. В 1814–1848 годах. Повседневная жизнь. М., 2013. С. 872.
 - 10 Головина В.Н. Мемуары // История жизни благородной женщины. М., 1996. С. 149–150.
 - 11 Waresquiel E. de. Tallerand, le prince immobile. P., 2003. P. 662.
 - 12 Тальма Ф.-Ж. Мемуары. М.-Л., 1931. С. 135–136. Как явствует из вступительной статьи И.И. Соллертинского, текст мемуаров Тальма был опубликован в 1850 году Александром Дюма-отцом, через 24 года после смерти знаменитого актера. «Иными словами, перед нами компиляция, написанная живо и увлекательно; фактические ошибки, которые не слишком, впрочем, многочисленны, нами указаны в примечаниях» (с. XXX). Дюма-отец использовал множество источников из истории театральной жизни во времена Революции (воспоминания актеров, суждения критиков и подлинных документов). В национальном архиве хранится расписка Тальма в том, «что он взял из Музея Искусств античный слепок обутой ноги для изучения фактуры обуви и обязуется вернуть его на следующий день» (С. 343). Актер дружил и советовался с Ж.-Л. Давидом, автором костюмов для административных должностей в республиканском правительстве и автором многих женских портретов в античных нарядах. Суть античных драпировок была Тальма понята вполне, а его сотоварищи осознали это не всегда – одному из актеров мешало отсутствие карманов в тоге, он просил пришить если

- не три, то хотя бы один карман, чтобы вынимать из него аксессуары, с которыми привык работать на сцене прежде. Это можно сравнить с игрой московской знаменитости П.С. Мочалова (1800–1848), о манере которого вынимать из кармана носовой платок писали тогдашние критики. Правда, небрежение русского актера к сценическому костюму также было ими подмечено.
- 13 Луиза Конта (Contat, 1760–1813). Для этой работы важно то, что в 1784 году она с огромным успехом выступила в роли Сюзанны в «Свадьбе Фигаро». Будучи роялисткой, она выступила в защиту Тальма при попытке обвинить его в прессе в предательстве по отношению к товарищам по труппе.
 - 14 Дейч А.И. Красные и черные. Актеры в эпоху французской революции. М.- Л., 1930. С. 39.
 - 15 О прическе a la Titus, в которой Тальма появился 30 мая 1791 года в роли Тита в вольтеровском «Бруте». Есть разночтения в датах – 30 или 31 мая 1791 года.
 - 16 15 (26) сентября 1782 года в Зимнем дворце в Петербурге состоялась премьера оперы Дж. Паизиелло (1740–1816) «Севильский цирюльник» по пьесе Бомарше. Есть его портрет работы Виже-Лебрен 1791 года. Композитор около 10 лет с большим успехом работал в России.
 - 17 Фишо от фр. fichu. Подробнее см.: Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре. М., 1995. С. 114–116. Там же приводится сообщение о появлении косынки для дамских нарядов «Мария-Антуанетта» – средства для изощренного кокетства (из «Модного магазина» за 1863 г. № 3. С. 37). См. также: Кирсанова Р.М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. М., 1989. С. 99–100; там цитируется А.С. Грибоедов: герой его пьесы «Молодые супруги» (1815) говорит: «Старательный убор; / А принуждения не замечает взор; / Платочек на груди, как ветерок, наваян».
 - 18 Все сведения о Е.И. Нелидовой, в том числе и об екатерининском шифре выпускниц, приводятся по кн.: Дмитрий Левицкий. «Смолянки» и новые открытия. СПб.: ГРМ, 2010. С. 40. Авторы статей и каталога Г. Голдовский, С. Римская-Корсакова, О. Кленова, А. Абакумов и Ю. Епатко.
 - 19 Известно, что до представления «Женитьбы» на официальной сцене состоялся домашний спектакль, где роль Розины (графини) сыграла сама королева, которая по ходу пьесы должна была переодеться в костюм Сюзанны. Подробнее всего этот эпизод из жизни королевы описал Стефан Цвейг, автор многих романизированных биографий, в том числе – книги «Мария Антуанетта» (1932). Вера в доказательность всех изложенных писателем фактов была так велика (и не без основания), что в кино и театре до сих пор сцена казни его следующей героини, Марии Стюарт (роман вышел в 1935 году), ставится именно так, как в романе – в ярко красном платье.
 - 20 Этот временной период был невероятно насыщен событиями, влиявшими на политику, искусство, повседневную жизнь. Тут и письма Марии-Терезии, пытавшейся остановить Марию-Антуанетту от невероятных трат на парикмахеров, модисток, ювелиров, садовников, декораторов, – смерть матери в 1780 году вряд ли прошла бесследно для французской королевы; сложные проблемы, связанные с династическими браками. Например, Филиппу Орлеанскому (Эгали-

те), правнуку регента Людовика XIV, не позволили вступить в брак с дочерью правящего короля, чтобы не дать повода испанским Бурбонам претендовать на французский трон, и т. д. Отношение к Марии-Антуанетте (австриячке) изначально было недоброжелательным (из-за войны за австрийское наследство), а будущая королева Франции не сумела заставить себя существовать как важная в мировой истории персоне, а жила как взбалмошная, всемогущая, но обделенная чувствами хорошенькая женщина (ей было всего 14 лет, когда она вышла замуж за 16-летнего наследника престола). И во всем этом возникает костюм – церемониальный, повседневный, театральный. Свое свадебное платье Мария-Антуанетта отдала в театральный гардероб. При разделе труппы реформатору театрального костюма Франсуа Тальма нежелали отдать его собственные костюмы, и история их извлечения из-под стражи тоже весьма интересна. Выстроить непрерывную линию смены форм по произведениям живописи весьма затруднительно – пробелы значительны, а живописные произведения оказываются разнесенными далеко друг от друга в пространстве. Как скоро может повториться история, подобная обретению портрета Тюфякиной, на самом деле непредсказуемо. Но все же...

- 21 Самая точная характеристика творчества мадам Жанлис дана в рассказе Н.С. Лескова «Дух мадам Жанлис»; Роман Жанлис упоминает и Л.Н. Толстой в «Войне и мире», описывая М.И. Кутузова перед Бородинским сражением.
- 22 Первые книги о крое в Европе появляются уже в XVI в. Это: «Книга практической геометрии кроя» Хуана де Альсега, вышедшая в Мадриде в 1589 году; «Азбука портновского дела» С.-Б. Булле, изданная в Париже в 1671 году. Причина интереса к сложному или «правильному» крою в Западной Европе была продиктована особенностями военного снаряжения – под латы нужна была подроспешная одежда (плотно облегающая тело), поэтому первые портновские гильдии, оформленные законодательно, появились в Оксфорде в 1100 году, а в Париже – в 1293-м. Все они со временем получили право шить гражданскую мужскую одежду. Русский костюм до петровских реформ, в том числе и военный, не нуждался в тщательной подгонке – он был достаточно просторным. Для нас важно то обстоятельство, что средневековые портные осознавали крой как математическую задачу соединения деталей, которые было нужно выкроить из достаточно узкой (по размерам рабочей поверхности ткацкого станка) материи. Примером может служить ширина каждой из двух полос ткани, необходимой для создания кимоно, – 35 см. Таковы были корейские ткацкие станки, попавшие в Японию вместе с ткачами и изображениями Будды, посланные корейским императором в дар японскому микадо еще в VII веке. Кроили по лекалам, и успех портного зависел от качества лекал, которые можно было правильно разложить по ткани любой ширины. Как пишет английская исследовательница Нора Во, «хорошие лекала приобрели статус ценных бумаг», что определило отношения между мастером и учеником. Хотя первые руководства по крою появились в Испании, соединять рукава мужской или женской одежды с платьем вплоть по XVI столетия не умели (не была найдена нужная геометрия). Эта проблема была решена хорошо известным по портретам способом –

- рукава крепились только по плечу при помощи валиков, увитых жемчугом или расшитых золотом и камнями. Такой рукав можно было легко снять и легко соединить вновь – обмен рукавами между влюбленными был весьма распространен в Италии эпохи Возрождения.
- 23 Подобные конструкции стали актуальны на рубеже XV–XVI вв.
 - 24 ГРМ. Живопись. Каталог. XVIII век. 1998. Т. 1. С. 61. В тексте речь идет о монографии Т.В. Алексеевой «Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18–19 веков». М., 1975.
 - 25 Биографические сведения приводятся по упомянутому выше каталогу. С. 62–63.
 - 26 Л.-Л. Буайи (1761–1845), прибыв в Париж в 1785 году, быстро стал востребованным и любимым художником. Он автор портрета актера Шенара в костюме санкюлота (1792); карины «Урок оптики» (1796, хотя, судя по костюму дамы, это конец 1780-х или не позднее 1792 года); наконец, в Эрмитаже есть его «Игра в бильярд» (1807), где наряды дам соответствуют замечаниям мемуаристов о том, что вид женщины сзади заслуживает комплиментов в первую очередь, хотя, не нарушая приличий, их сделать гораздо труднее.
 - 27 Воспоминания г-жи Виже-Лебрен... С. 189. Придумав греческое платье для Елизаветы Алексеевны и заметив неудовольствие Екатерины, Виже-Лебрен в том же 1795 году написала портрет великой княгини в придворном наряде, сочиненном самой императрицей (Государственный Эрмитаж). Там же хранится и портрет 1798 года в белом наряде античной нимфы. Наибольший скандал вызвал портрет внучек Екатерины (1796; ГЭ). Художница узнала об этом от Платона Зубова (родного дяди Тюфякиной). Виже-Лебрен пишет, что заменила греческий наряд на платья, а плечи и руки закрыла «амадисами» – длинными рукавами. На рентгенограмме этого портрета следов переделки нет.
 - 28 Название связано с заглавием романа М.Н. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году», опубликованного по рекомендации императора Николая в 1829 году.
 - 29 Московский Меркурий. 1803. Август (№ 8). С. 206. Все выпуски попадались автору только сброшюрованными (12 номеров, четыре части).

Служа искусству... Художник и модель в русской художественной культуре XIX века

Маргарет Шаму

Статья посвящена мало исследованной теме – роли натурщиков в развитии русского искусства начиная со второй четверти XIX века и до его конца. В статье рассматривается эволюция отношения художников к обнаженной натуре, описываются быт и образ жизни натурщиков, выявляются особенности их работы в учебных заведениях (прежде всего в Императорской Академии художеств) и в частных художественных мастерских. Особое внимание уделяется женской натуре. Работа с обнаженной женской моделью в вольном пространстве собственной мастерской послужила ключевым моментом творческого развития мастеров конца XIX – начала XX века, способствовала их смелым новаторским поискам.

Ключевые слова: художник, мастерская, профессиональная модель, натурщик, натурщица, обнаженная натура, репертуар поз, позирование.

В «Натурном классе в Академии художеств» (1824, ГРМ) А.Г. Венецианова в полутемном «зале» на тумбах в позах стоят обнаженные натурщики, вокруг них на скамейках разместились рисовальщики, в глубине расставлены мольберты, там пишут маслом или лепят рельефы. Работа с моделью была неотъемлемой частью русской художественной практики на протяжении всего XIX столетия, тем не менее сведения о труде натурщиков в Академии и частных художественных школах представлены лишь отрывочно в архивных документах, воспоминаниях художников, рассказах современников, поэзии и прозе этого времени¹.

Студенты Академии начинали работать с натурой только на конечном этапе своего обучения, лишь после того как в течение нескольких лет копировали рисунки, эстампы и гипсовые слепки. Сеансы проводились каждый вечер по два часа, при этом устанавливалось искусственное освещение, позволявшее точнее выделить детали мускулатуры натурщика². Сеансами руководил дежурный профессор; он придавал модели ту позу, которая была представлена в классической скульптуре или живописи. Натурщик выдерживал заданную позу в течение недели, что давало студентам возможность закончить рисунок и к субботе

сдать его преподавателю на оценку. Каждые четыре месяца в течение двух недель обычно выстраивалась композиция из двух натурщиков. Лучшие рисунки прошедших сеансов удостоивались первой и второй серебряных медалей.

Ученикам натурального класса приходилось «подгонять» фигуру той или иной модели под требования академической школы. Подобно большинству европейских академий, петербургская Академия вплоть до конца столетия пользовалась исключительно услугами натурщиков-мужчин³. Найти натурщика с идеальным телосложением было отнюдь не легким делом. Академия давала объявления, на которые откликались десятки, порой сотни претендующих, из них отбирали лишь одного или двух на период работы, поскольку даже обладатель хорошо развитой мускулатуры не всегда отличался правильной осанкой, артистичностью и выдержкой сохранять позу хотя бы в течение часа. Профессор снимал размеры с модели, сопоставлял их с пропорциями скульптур Аполлона, Геркулеса, Зевса; таким образом, студенты, скорее, придавали моделям идеализированные черты классических героев, нежели следовали особенностям тела самого натурщика⁴. Показательно, что акварели Венецианова показывают гипсовый слепок, находящийся рядом с натурщиком, что, очевидно, служило тому, чтобы привить студентам представления о классических пропорциях тела.

Для выходцев из простонародья труд модели означал стабильную постоянную работу. Штатные натурщики получали месячное жалованье и дрова, им предоставлялась казенная квартира в подвалах Академии⁵. В 1840–60-е годы натурщик получал около 17 рублей 10 копеек за месяц работы. Расписки о получении денег свидетельствуют об уровне грамотности натурщиков: одновременно могли работать 4–7 моделей, и те, кто обладал навыками письма, расписывались за своих неграмотных коллег, используя фразы типа: «изанеумением ево грамоте росписался натурщик Степан Ильичев»⁶. Хотя среди учащихся также было немало выходцев из низших слоев общества, никому бы не пришло в голову просить их позировать⁷. В строгой иерархии Академии студент и натурщик были людьми совершенно разного положения: студент, носивший форму, получавший образование, каково бы ни было его происхождение, мог подняться по социальной лестнице; в то время как работа моделью была верхом квалифицированного труда, на которую мог рассчитывать натурщик. Тем не менее, именно на почве происхождения и социального положения между учащимися и натурщиками порой вспыхивали конфликты. Так, выпускник Академии, скульптор Николай Рамазанов, вспоминает, что во время экзаменов ученики повышали голос и обзывали модели, угрожали расправой, если те смели хоть сколько-то пошевеливаться. В то же время творческий успех художника во многом зависел именно от работы модели.

Служба в Академии предоставляла семье натурщика некоторую степень социальной мобильности. По архивным документам можно проследить карьеру некоего Василия Старикова, «крестьянина села Шуйского», принятого на службу в Академию в 1837 году⁸. А в 1860 году изначально неграмотный Стариков уже сам подписывал квитанции за выданное ему жалованье. Его сын Михаил, родившийся в 1835 году, учился в Академии на правах вольноприходящего ученика; возможно, именно он научил отца грамоте. В 1855-м Михаил был освобожден от принадлежности крестьянскому сословию и перешел на положение полноправного студента. В 1863 году Михаил, к тому времени числящийся свободным художником по гравированию, пишет красноречивое письмо в Правление Императорской Академии художеств с просьбой уволить страдающего ревматизмом отца со службы и разрешить вернуться в родную деревню на покой. Правление выделило Старикову пособие в 25 рублей серебром, в качестве вознаграждения за 26 лет усердной и отличной службы. На этом след натурщика Василия теряется, однако о Михаиле известно, что в 1866 году он женился на Любови Ивановне Самойловой, дочери титулярного советника: немалый успех для бывшего крепостного человека. Эта примечательная история свидетельствует, что академическое образование и принадлежность к замкнутому кругу Академии могли помочь в преодолении границ социального статуса.

Натурщики являлись неотъемлемой частью академической жизни. Помимо позирования, в их обязанности входило присматривать за мастерскими и зимой отапливать помещения. Как правило, они находились в близких отношениях с профессорами и учащимися старших возрастов. В дополнение к ежедневной работе в классах натурщики могли позировать и во внеурочное время⁹. В весенний и летний период, во время работы над программами, модели могли проводить несколько частных сессий в один день, позируя поочередно в образе библейских фигур, античных богов и героев. Они посещали выставки молодых художников и очевидно гордились своей причастностью к творческому процессу.

Категорическое использование одних лишь натурщиков-мужчин создавало ощутимый пробел в подготовке будущих живописцев. В 1818 году программа на экзамен учеников четвертого возраста включала типичный академический сюжет «Улисс, умоляющий о помощи царевну Навсикаю»: обнаженный Улисс в героической позе, окруженный девушками в античных драпировках. Однако, осмотрев предварительные эскизы, Академический Совет был вынужден признать, что программа оказалась для студентов «трудною: ибо картина должна состоять по большей части из женских фигур, коих они не могут рисовать с натуры»¹⁰. Работать с женской натуры у студентов не было возможности. Тогда Совет принял решение поменять программу на «Самсона,

преданного Далилю фелистимлянам»: в композиции преобладали мужские фигуры, а единственную женскую фигуру необходимо было умудриться представить так, чтобы скрыть недочеты студентов.

В натуральных классах Академии художеств женщины начали позировать лишь после реформ 1893–1894 годов, однако и до того они позировали в портретных и костюмных классах. В отличие от мужчин, они не входили в штат Академии, но набирались «по сеансу». Так как они не состояли на постоянной службе, натурщицы зарабатывали в два-три раза больше натурщиков-мужчин. Так, из расчетных книг Академии следует, что в 1869 году мужчины получали 50 копеек за двух- или трехчасовую сессию, тогда как женщине полагалась оплата 1 рубль 50 копеек за то же время¹¹. Высокий гонорар натурщицы означал, что лишь немногие художники могли себе позволить такую роскошь. Даже достигнув натурального класса, большинство студентов продолжали работать с гипсовыми слепками, хранившихся в коллекции Академии¹².

В случаях, когда была необходима оригинальная поза, студенты, не имеющие средств платить натурщице, писали с «казенных» моделей Академии. Так, у Рамазанова встречаем натурщика, который, отпозировав в виде всевозможных богов и героев, «идет, по скудости средств художника, заменить последнему образец женщины, какой-нибудь жрицы, а иногда и самой Минервы...»¹³. Такая замена могла бы подойти студенту, но никак не профессиональному художнику. Профессор Московского училища живописи и ваяния Егор Васильев нашел невозможным писать с мужчины даже подготовительный этюд женской фигуры в драпировке, о чем жаловался своему бывшему ученику Василию Перову: «Нарисовал я с натурщика, Тимофея, фигуру Божией матери. Да все это не хорошо... не то-с!.. Нет, ни пропорции, ни формы! Нужно было бы прорисовать ее с хорошей женской фигуры-с!»¹⁴. Невозможность полноценно использовать мужскую фигуру для женской заставляла художников преодолевать огромные расстояния в поисках женской модели.

Некоторые русские художники имели возможность писать с женской натуры лишь тогда, когда приезжали в Рим или Париж, где спрос на профессиональных натурщиц был гораздо выше, чем в России. Молодые художники, столкнувшись впервые с женской натурой, открывали для себя целый ряд непредвиденных трудностей, о чем свидетельствует, например, письмо к другу из Рима живописца Григория Мясоедова: «В настоящее время пишу этюд с женщины вроде Магдалины. Сидит в печальной позе, волос изобилие, кругом скалы. Словом, захотелось женщину почувствовать, как говорится, ибо ни разу еще женского тела не писал, пишу в натуральную величину и нахожу, что трудней мужчин. На теле мало зацепочек, все гладко»¹⁵. Художники, имевшие возможность бывать за границей, пользовались преимуществом работы с женской натурой, тем самым доказывая свой международный профессиональный статус¹⁶.

Несмотря на частые сетования художников о том, что подходящих натурщиц в России просто не найти, фактические источники показывают, что женщины регулярно позировали в частных мастерских на протяжении всего XIX века¹⁷. Из воспоминаний и переписки художников, литературных произведений и, наконец, самих живописных произведений можно почерпнуть немало информации о женщинах, позировавших русским художникам. Женщины, «идушие на натуру», так же как и мужчины, происходили, как правило, из низших слоев общества. Однако по отношению к женщине, обнажающей свое тело перед мужчиной-художником, сразу возникали вопросы нравственности, мужчины-натурщика не касавшиеся. Более того, в сочинениях литераторов на эту тему зачастую подчеркивалось именно двусмысленное положение натурщицы. Подобный тон находим в очерках о жизни Академии художеств Марии Каменской, дочери скульптора Фёдора Петровича Толстого, публиковавшихся в журнале «Время»¹⁸. По сенсационному духу ее репортажей можно судить, что они были ориентированы на широкую публику. Тем не менее, в них немало ценной информации о быте петербургских натурщиц 1830–40-х годов. В сочинениях художников модель, однако, представлена не иначе, как инструмент творческой деятельности. Здесь нередко подчеркивается, что аналитический, эстетствующий взгляд художника видит уже не женщину, а «натуру»¹⁹. Так, в воспоминаниях Аполлона Мокрицкого, в полу-автобиографической повести Тараса Шевченко «Художник», в анонимной статье, опубликованной в «Петербургской газете» (1894) и посвященной вопросу о натурщицах, эротический элемент взаимоотношений художника и модели ступшевывается в пользу более бытовой картины творческой деятельности.

Алексей Венецианов выведен в очерках Каменской одним из первых российских живописцев, имеющих постоянный доступ к женской натуре. В его загородном поместье проживало около семидесяти крепостных, среди них тридцать три женщины, которые позировали для него, в драпировках и без²⁰. Из работ, созданных Венециановым в период 1830–40-х годов, около восьми представляют обнаженные женские фигуры, среди них купальщицы, вакханки и, наконец, просто обнаженная фигура в домашней обстановке («Туалет Дианы». 1847, ГТГ). Будучи и женщиной, и крестьянкой, крепостная имела вдвойне низкий статус, поэтому даже столь просвещенный помещик, как Венецианов, мог ее просить позировать обнаженной, не нарушая таким образом общественных норм. Уделяя крайне мало внимания его жанровым сценам из крестьянской жизни и крестьянским портретам, Каменская фиксирует свое внимание на венециановских обнаженных моделях. Единственное полотно, описанное ею подробно, являет сцену в бане: видимо это картина «В бане» (1830-е гг., местонахождение неизвестно), о которой мы можем составить некоторое представление

по небольшому эскизу из собрания Третьяковской галереи. Так или иначе, предположения Каменской, что сцена навеяна вполне реальной крестьянской баней, находившейся в имении самого помещика, а также что крепостные натурщицы Венецианова были предметом зависти его петербургских коллег, звучат вполне правдоподобно.

В Петербурге, вдали от имения, Венецианову приходилось искать новые модели. И хотя вряд ли можно поверить заявлению Каменской, что в мастерской его набрался «изрядный гарем», однако ее рассуждения о трудностях поиска подходящей натуры остаются все-таки обоснованными: «На Святой Руси натурщицу найти трудно. У нас не Италия, не найдешь герцогини, чуда красоты, которая бы стала на натуру из любви к искусству. И потому натуру, доступную для русского художника, приходится сильно дополнять воображением, а она скорее сбивает художника, чем помогает ему воспроизвести что-нибудь хорошее. Свежую, хорошо сложенную женщину, даже из простого звания, идти на натуру не уломашь, а если и удастся, то она не долго послужит искусству; и мигнуть не успеешь, как у тебя из глаз сманит ее приятель-художник, и как раз из натурщицы сделается чем-нибудь гораздо повыше, и покроет навек свою натуру непроницаемым шелковым хвостом и турецкою шалью...»²¹.

Где русскому художнику было найти натурщицу, остается вопросом сложным. Согласно художественным опусам той эпохи, живописцу это не составляло труда. В рассказе Одоевского «Живописец», герой подбирает на улице девочку-сироту и учит ее «делать мадели»²². Подобным образом, опять же по словам Каменской, Венецианов, прогуливаясь по вечерам, «ловил где-нибудь на улице натурку», т. е., по всей видимости, уличную девку – заявление скандальное и вряд ли соответствующее действительности²³. Из воспоминаний и автобиографических заметок художников известно, что искать натурщиц отправлялись в заведения, где, как правило, работали женщины из низших слоев населения. Так, описывая художественную жизнь 1830-х годов, Тарас Шевченко сообщает, что служанка трактира позировала его другу, но, по всей видимости, нерегулярно²⁴. Другой автор пишет о петербургской швее, подрабатывающей натурщицей²⁵. В 1850-х годах Егор Васильев, профессор живописи Московского училища, разочарованный необходимостью писать Богоматерь с мужской натуры, вынужден был обратиться в бордель в поисках натурщицы, согласной позировать обнаженной, однако подобное не было типичным²⁶. В конце века художники в поисках натурщиц стали помещать объявления в газетах и, как видно, находили немало желающих²⁷. Плата 50 копеек за час – дневной заработок швей – за якобы нетрудную работу должна была выглядеть очень даже привлекательно.

Некоторые художники содержали в доме прислугу, в чьи обязанности входило позирование. Так, в середине столетия московский жи-

вопиесец Григоий Новакович писал картины с собственной экономки: «Простая и неуклюжая экономка и почти постоянная его натурщица Дуняша под кистью его превращалась то в очаровательную крестьянку, то в Данаю или Венеру, то в Мадонну или Вакханку. Особенно хорошо удавалось ему писать обнаженное тело»²⁸.

Уборщица, натурщица, подруга в одном лице напоминает о чеховской Анюте из одноименного рассказа – сожительнице студента медика. Сначала он изучает ее ребра, потом «одадживает» соседу живописцу, пишущему фигуру Психей²⁹. Тот вполне правдоподобно жалуется, что идеальную женскую форму приходится писать с разных, не вполне подходящих моделей. Анюта, конечно же, вымышленный персонаж, однако близкая дружба автора с художниками предполагает, что история девушки, предоставляющей свои услуги в обмен на жилье и пропитание, вполне реалистична.

Найти натурщицу со стройной фигурой было трудной задачей. Требования к модели были особенно высоки – в связи с преобладающими академическими представлениями об идеализированной женской форме. В статье из «Петербургской газеты» находим: «Натурщиц для торса, с высокой грудью, без отвислых форм, а также без ожирений, но и без сухожилий и выдавшихся костей, весьма мало»³⁰. Широкий спрос на женщин-моделей в Италии и Франции создавал условия конкуренции, в которых натурщицам приходилось держать себя в надлежащей форме, а художнику ничего не стоило подобрать фигуру, соответствующую его запросам. Русским художникам приходилось довольствоваться тем, что было. Натурщиц, обладающих требуемыми качествами, было крайне мало, более того, незнание творческого процесса всерьез мешало их работе. Профессиональной модели следовало владеть целым репертуаром поз, которые она наделает движением и выразительностью. Для долгосрочной работы ей необходимы правильное питание, сон, хороший уход за собой – бедная женщина вряд ли могла себе все это позволить.

Проблема физических недостатков натурщицы иногда решалась «дроблением» фигуры: были «специальные» модели для торса, головы, ног или рук³¹. Так, скульптор Иван Витали отметил, что для своей лирической «Венеры» (1851, ГРМ) ему пришлось нанимать «много различных живых моделей: ибо нет возможности в одной найти все условия изящного; и потому я, по общепринятому художниками обычаю, пользуясь различными моделями, выбирая из них формы более изящные, соединял их в своем воображении и старался выразить идею свою в общем составе, из глины»³². Среди его моделей была Екатерина Луговская, дочь разорившегося купца, которую на сеансы в Академии непременно сопровождала мать (бывшая кухарка)³³. Была среди них также некая Даша, чья слава не угасала вплоть до конца века: «Красота этой натурщицы была типа Брюлловского, размеры-же и сложение чи-

сто античные»³⁴. Но, поскольку художники в основном работали методом «комбинирования» моделей, установить по работам личность той или иной натурщицы сегодня фактически невозможно.

В 1830-е годы образ натурщицы в мастерской художника начинает проникать в русскую литературу, а также и в саму живопись. Рассказ Одоевского «Живописец» (1839) – наиболее ранний пример появления натурщицы в русской художественной литературе. Аналогичные сцены появляются на полотнах тех же лет, изображающих мастерскую художника. Например, «Автопортрет» Василия Голике (1832, ГТГ) или «Мастерская художника» Осипа Пономаренко (1843, ГИМ) представляют идеализированную картину художественной мастерской с полуобнаженными натурщицами в белых драпировках, которые позируют в образе купальщиц. Эти полотна, наряду с рассказом Одоевского и мемуарами живописцев, подчеркивают, что единственным местом встречи художника и натурщицы была частная мастерская, а не натурный класс Академии. Таким образом, работа с живой женской натурой, в противовес академическому натурщику, указывала на профессиональный статус художника³⁵. К тому времени мотив живописца в мастерской, наедине с натурщицей, полностью или частично обнаженной, был уже довольно широко распространен по всей Европе.

Те художники, у которых хватало средств на услуги модели, как правило, пользовались ими недолго. По сравнению с другими видами деятельности, доступными в то время для женщины, позирование считалось неустойчивой, хотя и более прибыльной работой. Леонид Пастернак, посещавший в 1880-е годы рисовальные вечера Константина Коровина, вспоминает: «Позировала нам чудесная натурщица, по красоте красок и форм никогда больше в жизни не встречал такой – в титиановском и веронезовском духе. Некрасивая, а когда легла на белой медвежьей шкуре – первый сорт. В то время нельзя было найти обнаженную женскую натуру, да и эта (из соседнего трактира), несмотря на то, что ей хорошо платили за сеанс, раза два-три попозировала и сбежала; ей стало “скучно”»³⁶.

Ленивая, недобросовестная девка – стереотип случайной натурщицы. Тяготы художника с вялой моделью запечатлены на рисунке Павла Федотова (1848–1849, ГРМ): девушка дремлет в кресле, а художник из-за мольберта увещевает ее: «Да полно же спать! Посиди хоть с полчаса хорошенько! После – дай на шляпу – дай на ложу – а без картины чем я возьму?..»³⁷. Профессиональный натурщик, например, из тех, что служили в Академии художеств, принимал непосредственное участие в творческом процессе, считался помощником или даже сотрудником художника³⁸. Случайная натурщица, напротив, заботилась в основном о заработке, в создании позы задействована не была, и могла в любой момент перейти на более выгодное место.

Несмотря на все жалобы художников, несколько натурщиц все же сумели сыскать себе славы в художественных кругах Петербурга. Статья в «Петербургской газете» за 1894 год приводит свыше десятка имен известных натурщиц, причем некоторые из них начинали позировать еще в 1850-х. Фавориткой автора была некая Катя Горбунова, чей великолепный торс побудил академика Беляева сделать с него слепок в учебных целях студентам. Он восхищается также некой Настей и «брюлловской» Дашей, позировавшей в образе Венеры для Витали. Помимо этих трех перечислены поименно еще девять натурщиц, менее знаменитых; выйдя замуж, они переставали позировать, либо позировали исключительно одному художнику, либо внезапно расплнели или просто уехали из города. Две из них окончили гимназию, а одна сама стала художницей. Тот факт, что автору были известны их имена, а также и конкретные произведения, созданные с их участием, говорит о том, что эти натурщицы были хорошо известны. Очевидно, они высоко ценились художниками, а их гонорары соответствовали их престижу.

Проникнув в общественное сознание, образ натурщицы стал появляться и на страницах художественной литературы. Однако вместо конкретных фактов о рабочем быте моделей в литературе скорее отражен образ натурщицы, уже сложившийся в общественном представлении или предназначенный повлиять на него. В сочинениях, относящихся к первой половине XIX века, таких как «Живописец» Одоевского или «Художник» Шевченко, натурщица представлена девочкой-сиротой, встреченной художником на улице, которая, однако, вскоре выступает в роли музы и любовницы⁹. В процессе работы над полотном художник влюбляется в натурщицу и достигает новых творческих вершин. Однако вскоре он женится на ней, и ему приходится отказаться от высоких идеалов из-за необходимости содержать семью. В данных текстах обыгрывается излюбленный в русской литературе 1830–50-х годов сюжет: мучительный выбор художника между великим искусством и искусством коммерческим. Интересен также и устоявшийся здесь образ модели: в ней есть нечто детское, она невинная беспризорница, а позирование для нее своего рода игра, а не тяжелый или постыдный труд. Так, у Одоевского: «[Он] и так ее поставит, и сяк; то руку поднимет, то опустит; впрочем, говорят, так, по их искусству надобно! <...> Как бы то ни было, но только он писал, писал ее...»⁴⁰. У Одоевского, как и у Шевченко, модель представлена довольно плоским персонажем, призванным оттенять яркий характер художника, жертвующего ради женщины своим призванием.

С 1860-х годов натурщица приобретает более значимую роль в художественной литературе. Очевидно, данный вид деятельности становится заметнее в повседневной жизни. Среди поздних примеров можно назвать стихотворение Я.П. Полонского «Натурщица» (1863); автобиографический рассказ В.Г. Перова «На натуре» (1881), повесть В.В.

Гаршина «Надежда Николаевна» (1885)⁴¹. В этих произведениях на место модели-ребенка приходит так называемая «падшая женщина», излюбленная героиня литературы второй половины века, неоднократно встречаемая у Достоевского, Некрасова и других⁴². В стихотворении Полонского повествование ведется от лица женщины, вынужденной из-за голода и нищеты «идти на натуру»⁴³. В более поздних текстах появляются уличные женщины, замеченные художником и возведенные им в натурщицы. В то же время потенциальный эротический момент такого сюжета неизменно сглаживается автором: долг модели «служить искусству», да и только. Таким образом, работа на натуре обретает искупительный аспект. В течение сеансов натурщица у Перова и Гаршина поражает развитым самосознанием и вызывает чувство уважения. Писатели-реалисты, обеспокоенные проблемой реабилитации падшей женщины, осмысливают позирование в качестве занятия, уводящего ее от проституции: женщина предлагает свое тело для работы несексуального характера, что становится первым шагом на пути к получению более респектабельной работы, например переписчицы, как это происходит в повести Гаршина. Однако истории Гаршина и Перова заканчиваются гибелью девушек, как, собственно, многие романы той эпохи, посвященные падшей женщине⁴⁴.

Среди живописных работ того периода можно найти, по крайней мере, одну, в которой отразились сходные прозаические представления о работе на натуре. На полотне Иллариона Прянишникова «В мастерской художника» (1890, ГТГ) натурщица, укутавшись в плед, в тапочках на босу ногу, греется у печки. Художник с палитрой в руках, стоя на коленях, подкладывает дрова. Мастерская представлена простой, скромно обставленной комнатой с выбеленными стенами и голым паркетом, наполненной предметами, необходимыми для работы. Вся сцена внушает ощущение холода, неудобства, бедности. Хотя Прянишников ничем не выдает социальное происхождение натурщицы, он сводит на нет всякий намек на интимные отношения между моделью и художником. Художник и натурщица размещены по разные стороны печки и заботятся более о том, чтобы согреться, нежели друг о друге: их взгляды не встречаются. Художник не только раскрывает перед нами повседневный быт мастерской, но также вполне целенаправленно опровергает надежды зрителя на пикантную сцену. Это полотно можно воспринимать как некий образ, связанный с литературными представлениями того времени о натурщице, и одновременно как опровержение шаблонного, идеализированного отображения художника и модели в академической живописи конца XIX столетия.

Тот факт, что натурщицы все чаще появляются в литературе и живописи начиная с 1860-х годов и далее, говорит о том, что российская публика все яснее осознает их роль в художественном процессе, а также указывает на тесные связи между литературными и художествен-

ными кругами той эпохи. Авторы сочинений о живописцах и натурщицах часто состояли в дружеских отношениях с художниками, а порой сами занимались живописью на профессиональном или любительском уровне.

Появление натурщицы в литературе и живописи связано и с тем, что после отмены крепостного права в 1861 году женщины низших слоев общества все чаще осваивают новые сферы деятельности. Молодые женщины, переехавшие из деревни в город, оказывались на самой низкой ступени рынка труда⁴⁵. Многие собирались на крупных московских и петербургских рынках в надежде найти поденную работу, как правило, по хозяйству. Приток в столицы женщин низшего сословия и их положение в обществе непременно волновали прогрессивных литераторов того времени. Дебаты о женском образовании и женском труде интенсивно велись в кругах интеллигенции: именно «женский вопрос» становится самым насущным вопросом дня. Соответственно, образ натурщицы в литературе необходимо рассматривать в широком контексте социальных вопросов эпохи.

Женщины впервые начинают позировать в натуральных классах Академии художеств лишь после реформ 1893–1894 годов. По рисункам и фотографиям того времени можно судить, что Илья Репин был одним из ранних поборников женской натуры в своей педагогической практике. Фотографии его мастерской в Академии, а также коллективный портрет, выполненный его учениками (1898, НИМ РАХ), показывают, что натурщица занимает центральное место. И хотя эти изображения, в сущности, продолжают традицию венециановских акварельных набросков натурального класса, где исключительно представлены натурщики и студентки-мужчины, они также наглядно демонстрируют, что к концу XIX века в России, как и на Западе, термин «модель» относится прежде всего к натурщице.

Как видно, петербургские художники, изображая моделей-женщин (будь то в натуральных классах Академии или в частных мастерских), довольствовались традиционным изобразительным языком. Для москвичей же тема обнаженной натуры сопрягается с авангардными поисками нового художественного языка, о чем свидетельствуют полотна Наталии Гончаровой, созданные в 1908–1909 годах, когда она преподавала в частной студии И.И. Машкова и А.Н. Михайловского.

В натуральных классах Московского училища живописи, ваяния и зодчества натурщицы впервые появились в 1897 году по инициативе Валентина Серова. Тогда как профессора петербургской Академии предпочитали вести непосредственный надзор над творческим развитием учащихся, в Московском училище придавали большее значение техническому мастерству, предоставляя студентам свободу в развитии собственного стиля. Такая политика «невмешательства» давала студентам возможность экспериментировать с различными модернистски-

ми стилями, с которыми они знакомились в создававшихся в то время в Москве коллекциях авангардного искусства. Молодые художники продолжали свои эксперименты вне стен училища, в своих мастерских. Полотна Гончаровой, Машкова, Михаила Ларионова того периода показывают, что они отдавали предпочтение женской натуре. Работа с обнаженной женской моделью в вольном пространстве собственной мастерской послужила ключевым моментом их творческого развития, ускоряя их переход от «сезаннизма» к более смелым направлениям авангарда.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 О моделях во Франции и Англии см.: Paria Bignamini and Martin Postle. *The Artist's Model: Its Role in British Art from Lely to Etty*, кат. выс. (Лондон, 1991); Postle and William Vaughan. *The Artist's Model from Etty to Spencer*, кат. выс. (Лондон, 1999); Susan S. Waller. *The Invention of the Model: Artists and Models in Paris, 1830–1870* (Альдершот, Англия, 2006); Jane Haville Demarais, Martin Postle and William Vaughan. *Model and Supermodel: The Artist's Model in British Art and Culture* (Манчестер, 2006). О моделях в литературных произведениях см.: Marie Lathers. *Bodies of Art: French Literary Realism and the Artist's Model* (Линкольн, Небраска и Лондон, 2001).
- 2 О натурном классе см.: Михайлова О.В. Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. М., 1951. С. 29–37, 48–49; Толстой Ф.П. Записки графа Ф.П. Толстого, товарища президента Императорской Академии художеств // Русская старина. Янв.-июнь 1873. Т. 7. № 1–6. С. 33–34.
- 3 Первыми из известных нам натурщиков в России были некие Петр Семенов и Прокофий Иванов, работавшие в конце 1730-х гг. на уроках рисования Георга и Марии-Доротеи Гзель, проводившихся в Академии наук. Так как Семенов и Иванов были крепостными, их имена были зафиксированы при передаче их паспортов в Академию бывшими владельцами. См.: Михайлова О.В. Указ. соч. С. 11, 75. Примечание 3.
- 4 Там же. С. 41.
- 5 Рамазанов Н.А. Академический натурщик. До 1843 года. // Материалы для истории искусств в России. М., 1863. С. 150–158.
- 6 РГИА. Ф. 789. Оп. 19. Д. 321, 1840. Л. 9 об.
- 7 Как сообщает Н.А. Рамазанов, «Во время летних купаний нам нередко случалось встречать такие образцы красоты в молодых людях, что мы только жалели: зачем эти юноши не из простого звания, дабы можно было художнику воспользоваться их формами». Рамазанов Н.А. Указ. соч. С. 152. Примечание.
- 8 РГИА. Ф. 789. Оп. 4. Д. 56. 1863. Л. 1–4; РГИА. Ф. 789. Оп. 17. Д. «С». № 68. Л. 1–17.
- 9 Рамазанов Н.А. Указ. соч. С. 156–158.

- 10 РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2753. Л. 1–1 об.
- 11 РГИА. Ф. 789. Оп. 6. Д. 14. Л. 6–19.
- 12 Толстой Ф.П. Указ. соч. С. 35; Аполлон Мокрицкий. 8 апреля 1838 г. // Дневник художника А.Н. Мокрицкого / Сост. Приймак Н.Л. М., 1975.
- 13 Рамазанов Н.А. Указ. соч. С. 156.
- 14 Перов В.Г. На натуре. Фанни под № 30 // Рассказы художника / Сост. и ред. Леонов В.М. М., 1960. С. 26–27.
- 15 Письмо Мясоедова Г.Г. Андрею Сомову. Дек. 1863 // Мясоедов Г.Г. Письма, документы, воспоминания / Сост. В.С. Оголевец. М., 1972. С. 31–32.
- 16 Margaret Samu. Exhibiting Westernization: Aleksei Venetsianov's Nudes and the Russian Art Market 1820–1850 // Nineteenth-Century Studies. 2014. No. 26.
- 17 Натурщицы // Петербургская газета. № 84. 27 марта 1894; № 94. 6 апреля 1894; Константин Егорович Маковский // Нива. 1879. № 2. С. 25.
- 18 Каменская М.Ф. Знакомые. Воспоминания былого // Время. 1861. № 7 (переиздано: Каменская М.Ф. Воспоминания. М., 1991. С. 270–307).
- 19 Натурщицы // Петербургская газета...
- 20 Архив Калининской областной картинной галереи. Ед. хр. 3. Л. 17. Цит. в каталоге: Алексей Гаврилович Венецианов. 1780–1847. Выставка произведений к 200-летию со дня рождения / Ред. Смирнова Г.В. Л., 1983. С. 12.
- 21 Каменская М.Ф. Указ. соч. С. 302.
- 22 Одоевский В.Ф. Живописец // Отечественные записки. Т. 6. 1839. № 3. С. 31–42.
- 23 Каменская М.Ф. Указ. соч. С. 302.
- 24 Шевченко Т.Г. Художник. Повесть. Киев, 1961. С. 27.
- 25 Натурщицы // Петербургская газета...
- 26 Перов В.Г. Указ. соч. С. 27–29.
- 27 Натурщицы // Петербургская газета...
- 28 Андреев А.Н. Давние встречи. XVII. Григорий Исаакович Новакович // Русский архив. 1890. № 7. С. 361–362.
- 29 Чехов А.П. Анюта // Собрание сочинений в 12-ти томах. Т. 4. М., 1985. С. 108–112.
- 30 Натурщицы // Петербургская газета...
- 31 Натурщицы // Петербургская газета...; Шевченко Т.Г. Указ. соч. С. 62.
- 32 Письмо Витали министру Императорского двора П.В. Волконскому. 1852 // РГИА. Ф. 472. Оп. 17. Д. 115. Л. 43. Цит. по: Карпова Е.В. К изучению статуи И.П. Витали «Венера, снимающая сандалию» // Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX века. СПб., 2009. С. 134.
- 33 Карпова Е.В. Указ. соч. С. 137–141.
- 34 Натурщицы // Петербургская газета...
- 35 См.: Lathers M. P. 45–46.
- 36 Пастернак Л.О. Записи разных лет. М., 1975. С. 35.
- 37 Так как Федотов придал художнику собственные черты, можно полагать, что ему самому случалось участвовать в подобных сценах. См.: Павел Федотов. Каталог / Ред. Шумова М.Н. СПб., 1993. С. 194.
- 38 Рамазанов Н.А. Указ. соч. С. 154–158.
- 39 Во французской литературе натурщица впервые появляется в романе Бальзака

- «Le Chef-d'œuvre inconnu» (1831). См. также: М. Lathers, P. 86–108.
- 40 Одоевский В.Ф. Указ. соч. С. 36.
- 41 Полонский Я.П. Натурщица // Современник. Сент.-окт. 1863. № 98. С. 561–562. (Переиздано: Полонский Я.П. Полное собрание сочинений. СПб., 1896. Т. 2. С. 282–283); Перов В.Г. Указ. соч.; Гаршин В.М. Надежда Николаевна // Рассказы. Л., 1978. С. 210–269.
- 42 George Siegel, The Fallen Woman in Russian Literature, Harvard Slavic Studies 5. 1970. P. 87.
- 43 Полонский сам был художником-любителем и сочинил еще два стихотворения о натурщицах в более романтическом стиле: «Фрина» (без даты), переиздано в сборнике 1896 г., и «Натурщице», опубликованном в: Артист. Журнал изящных искусств и литературы. Фев. 1894. № 34. С. 117.
- 44 Мертвое тело Фанни послужило В.Г. Перову моделью для его картины «Утопленница» (1867).
- 45 Barbara Alpern Engel. Between the Fields and the City: Women, Work, and Family in Russia. 1861–1914. Cambridge, 1994. P. 132.

Перевод статьи Сергея Левчина, редакция Александра Лакмана. Автор выражает благодарность Элизабет Валкенир, Галине Мардилович и Елене Нестеровой за помощь в подготовке материалов.