

МИФОЛОГИЯ ПОРТРЕТА, ИЛИ О ПОВОДАХ И ПРИЧИНЕ ЕГО ЗАКАЗАТЬ

Заявленная тема открывает неограниченные возможности размышлений о взаимоотражениях личности—образа—маски и метаморфозах портретов-двойников. Тем не менее, я игнорировала заманчивость перспектив, с тем чтобы объяснить существование портретов неизвестных лиц, исполненных неизвестными художниками, в особенности тех случаев, когда неизвестные лица выглядят малопривлекательными, а умение неизвестных художников кажется сомнительным. Именно такое впечатление производят портреты, называемые в искусствоведении «купеческими». «Термин “купеческий портрет” используется для обозначения портретной живописи конца XVIII — середины XIX века, объединенной задачей социального представительства не господствующих классов — крестьянства, купечества, мещанства — и созданной представителями той же социальной группы из ремесленно-художественной городской среды. Ограниченность термина не вызывает сомнений, но, вошедший в употребление в 1920-х годах, он на сегодняшний день остается наиболее распространенным» (Переверзенцева 1995: 51).

Если бросить беглый взгляд на сохранившиеся образцы этого жанра, становится очевидным, что задача «сделать красиво» не была определяющей в отношениях заказчика и исполнителя. Какие еще цели преследовали «купцы» — и есть вопрос, на который хотелось бы ответить. Искусствоведы, обращаясь к этому материалу, отмечали «наличие, кроме стилевого и образного единства, некоего трудноопределимого внехудожественного качества» (Переверзенцева 1995: 51). Вероятно, это общее внехудожественное качество можно обнаружить в бытовом и социальном контексте жанра.

Итак, сословие оставило о себе память в виде цельного по исполнению и бытованию живописного жанра, который дает возможность увидеть их такими, какими они сами хотели, чтобы их видели. Его отличает удивительно строгое для светского искусства соблюдение неписаного канона. Как с непривычки лица другого этноса сливаются в одно, так в этих портретах не видны частности, а только бросающееся в глаза общее. Темный фон, поясное фронтальное изображение, строгие, даже угрюмые лица, взгляд «в никуда», одинаковые костюмы. Схожесть изображений определяется не только неумением портретиста, на которое неизменно пеняли исследователи, но и строгими требованиями заказчика. Будто есть единая рама-ширма с окошком, в котором меняются лица: бородатые мужчины в разнообразных вариантах черного сюртука — салопов, чуйках, женщины — в платках на головах, шальях на плечах, с маленькими белыми носовыми платочками в руках. Коллективная (сословная) цензура свела к абсолютному минимализму выразительные средства купеческого портрета, выдвигая на первый план общее, традиционное.

Созданные в разных городах и городках в течение двух столетий образцы практически не испытывали влияния моды или вкуса хозяина и хозяйки, а, прежде всего, фиксировали сословные требования к костюму.

По наблюдениям иностранцев женский платок (наряду с мужской бородой) в конце XVIII — начале XIX веков служил своего рода маркером сословного положения: «Жена ходит по-русскому в платке, когда муж с бородою, и в чепце или в шляпке, когда муж бороду бреет, или даже тогда, когда он ее только подстригает» (Вистенгоф 1852: 39). В сохранявшем дольше других традиционные черты купеческом быте головные уборы являлись знаком статуса женщины или даже ее профессиональной деятельности. Например, «... большая, с кистями кашемировая шаль на плечах свахи была постоянным атрибутом одежды в моменты сватовства и являлась своего рода социально-разграничительным знаком. Помимо денежного вознаграждения свахе обязательно дарили кашемировую шаль» (Жирнова 1980: 37). Общеизвестно, что замужняя женщина не имела права снимать с го-

ловы покров (кроме исключительных случаев — родов, похорон). Традиционный русский головной убор замужней состоял из трех элементов: повойника — интимного, под который прятались косы; жесткой «кики», или «сороки» поверх него и еще платка или шали сверху, которые одевали для улицы. Постепенно под влиянием моды, эта триада (повойник—кокошник—покров) видоизменялась. Головной убор замужней женщины различался по сословиям: у высшего сословия это были парики, береты, тюрбаны, у купеческого — шлычки и чепцы¹.

Одежда мужчин была еще более унифицирована, чем женская. Мужской костюм не изменялся с возрастом или в зависимости от имущественного ценза: «Идет по улице, и не подумаешь, что Корзинкин-миллионер идет: картузик на нем простенький, сюртучок тоже простенький (тогда купцы все больше в сюртуках ходили), такой сюртучок — самый простой, и сапоги не ахти какие... Идет себе полегоньку с палочкой... Посмотришь — подрядчик маленький, самый грошовый подрядчик» (Баранов 1993: 174).

Переменным элементом портрета является атрибут. Как уже говорилось, у женщин это чаще всего белый кружевной платок и драгоценности как знак богатства (которое, впрочем, не всегда афишировалось). У мужчин при стремящейся к нулю вариации одежды, причесок и бороды, атрибуты несколько различаются. Чаще всего они держат в руках жалованные грамоты, деловые письма, лестовки, Священное писание, свитки с надписями. Любопытна одна деталь: в качестве своего атрибута русские купцы (в отличие от ганзейских) не выбирают деньги. Видимо, представлять перед вечностью с «серебренниками» было купцам не с руки.

Исключительно важным для канона купеческого портрета является неизменно серьезное выражение лица. Сословие изображенного можно безошибочно определить именно по мимике: только дворянство позволяет некоторую игру эмоциям — нежность с детьми, легкую

¹ См., например, статьи «Парик», «Чепец», «Шлык» в энциклопедии Р. М. Кирсановой «Костюм в русской художественной культуре 18 — первой половины 20 вв.» (М., 1995).

Кстати, адресацию себе (заказчику или пользователю) имел такой жанр, как миниатюра — портрет, который вправлялся в медальон и находился при себе. Такой портрет становился личной, интимной вещью, реликвией, в которую вкладывали локон изображенного (возлюбленного, ребенка). Именно эта форма портрета и продолжает существование в наше время в виде фотографий в бумажниках, или в разнообразных рамочках на рабочих столах.

Заказывая портрет «с чадами и домочадцами», патриарху важнее было репрезентовать свою патриархальность в домашнем реликварии, чем испытывать умиление при лицезрении родственников на портрете. Тем более что портрет выполнял функцию иллюстрации к родословной и объединяющей семью реликвии. Таким образом, создание портрета являлось символическим жестом «патриарха». Однако символичность жеста не исключала экономической подоплеки, иначе зачем заказывать портрет в Перми, если семья живет в Москве. Само собой разумеется, что неизвестный художник из Перми обошелся дешево, тем более что ему практически заказали два групповых портрета — своей семьи и семьи брата. Сделка однозначно выходила удачной.

Несколько другую ипостась бытового портрета представляют парные супружеские портреты. Если проводить вектор к нашему времени, то именно настенные увеличенные портреты супругов дольше всего сохранялись в комнатах бабушек и дедушек. В этом году бабушка в Вологодской области наряду с фотографиями детей на Манхэттене и у египетских пирамид в альбоме с умилением указывала на свою «с дедом» фотографию на стене в рамке: «Да, красавица была. А дедушко-та, прям яблоч наливной».

Существовали и другие мотивы заказа супружеских портретов. После смерти одного из супругов оставшийся (в известных мне случаях это был муж) заказывал переписать прижизненные парные портреты. На выставке «Примитив в России» экспонировались два парных портрета в рост супругов Тишининых, конца XVIII века. Строго говоря, они не относятся к купеческим, но сама идея явлена в них достаточно ярко и потом не раз повторена во вполне «купечес-

ких» образцах. Странность этих портретов заключалась в том, что муж заказал их живописцу после смерти жены, и портреты были переписаны с прижизненного поясного изображения в рост. На оборотных сторонах портретов об этом имеются почти одинаковые надписи. Приведу надпись на портрете мужа, которая больше рассказывает не о нем, а о его супруге: *«Патреть лейбъ гвардии измайловскаго полку прапорщика Николаа тишинина родившагося в 1727 году Апреля 25, дня. От роду 31 году и : мцов въ мѣру, позитуръ его писанной, въ великом устюге, с натуры покончине бывшей супруги его через 1 год и 9 мцовъ, которая въ супружество въступила въ 1752 году сентября 2. Дня, скончалась в 1757 . году генваря. 23. Дня бывъ въ супружествѣ. 4. года 5 мцовъ и двадцать дней. Писанъ великоустюжским живописцомъ ІвАномъ Березиным в 1758 году»*. Обстоятельства заказа портретов и безмятежность, даже театральность в нарядах и позах изображенных находятся в разительном противоречии. Литератор, переводчик и меценат Николай Тишинин создает мемориал любви, своеобразный артефакт, желая запечатлеть образ любимой. Вряд ли его действия можно назвать соответствующими традиционному и религиозному поведению (можно вспомнить хотя бы рассказы об огненных змеях, посещающих в образе умерших супругов тоскующую половину). Поэтому переписанные во весь рост прижизненные поясные портреты по внутренней интенции противостоят статичным и бесстрастным обычным изображениям купцов. Мемориальная функция в них трактуется как память о ком-то для себя (портреты Тишининых), в противовес памяти о себе потомкам (купеческая манифестация принадлежности роду).

Другую интерпретацию и оценку мотива нежной любви к умершей супруге находим, например, в сборнике «Православные чудеса в XX веке». Мотив разворачивается в сюжет: рассказ про купца, который после смерти жены не мог ее позабыть и откликнулся на приглашение знакомого пообщаться с ней на спиритическом сеансе. Общение состоялось, однако, вскоре несчастному явилась жена и объяснила, что общение за спиритическим столом есть только проделки лукавого, уговорила мужа раскаяться и утешиться. Мотив, развернутый в регистре православного, религиозного рассказа, дает сценарий пове-

дения, который противостоит мемориальности визуального ряда.

Напоследок можно сказать, что не стремление к прекрасному руководило купцами в момент заказа ими своих портретов, а создание семейной реликвии, объединяющей род, представительство перед потомками и соединение с предками, чьи портреты уже висели на стене гостиной. Не любование собой, а готовность ответить за себя — вот смысл этой реплики в диалоге, который должен был продолжаться из поколения в поколение.

* * *

Баранов 1993 — Московские легенды, записанные Е. Барановым. М., 1993.

Боткина 1960 — Боткина А. П. П. М. Третьяков в жизни и в искусстве. М., 1960.

Варенцов 1999 — Варенцов Н. А. Слышанное. Виденное. Передуманное. Пережитое. М., 1999.

Вистенгоф 1852 — Вистенгоф П. Очерки московской жизни. М., 1852.

Жирнова 1980 — Жирнова Г. В. Брак и свадьба русских горожан в прошлом и настоящем: По материалам городов средней полосы РСФСР. М., 1980.

Переверзенцева 1995 — Переверзенцева Н. А. Купеческий портрет // Примитив в России XVIII — XIX в.: Иконопись. Живопись. Графика. М., 1995.