

УДК 303.01:75:730
DOI: 10.17223/22220836/32/5

Н.Г. Меркулова

ОТЕЧЕСТВЕННОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО XIX ВЕКА КАК ИСТОЧНИК ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ КОДОВ ГОЛОВЫ И ЛИЦА ЧЕЛОВЕКА

Статья посвящена анализу живописного и скульптурного материала в русском изобразительном искусстве XIX столетия для выявления содержания соматических концептов «голова» и «лицо» в структуре телесного кода, являющегося одним из первичных в силу онтологического статуса тела человека как его единственной изначальной природной данности. Эволюция художественной культуры на протяжении данного периода позволяет проследить изменения ментального базиса культурных кодов общественного сознания российского общества.

Ключевые слова: культурный код, изобразительное искусство, голова, лицо, телесность.

Аналитика сущностных характеристик конкретной культурной системы представляется целостной и достоверной при исследовании культурного кода как ментального базиса смыслопорождения в историческом процессе бытия человеческого сообщества. Культурный код есть набор основных понятий, установок, ценностей и норм (элементов психики человека), позволяющий перейти от значения (общепризнанного обозначения какого-либо предмета или явления) к смыслу (элементу языка конкретной культуры). Подробная многоаспектная типологизация культурных кодов возможна через обращение к основным категориям культуры – самым общим представлениям и установкам, из которых исходят люди в восприятии и рефлексии собственного бытия в контексте объективных природных и социокультурных реалий. Как отмечает В.С. Степин, «категории культуры... представляют собой некоторые схематизмы, посредством которых фиксируется человеческий опыт» [1. С. 11]. Именно систему категорий культуры ученый называет своего рода кодом каждого вида и типа цивилизаций [2].

В ряду базовых категорий культуры, определяющих специфику мировоззренческих доминант конкретной культурной системы, следует обозначить *телесность*, дефинируемую как «окультуренное тело», включающее в себя как *ментальные структуры* – детерминирующие перцепцию и рефлекссию тела, наделение его значениями и смыслами, генерирование его образов в конкретном социокультурном контексте – так и *их опредмечивание* в объективированных результатах человеческой деятельности, направленных на преобразование тела под влиянием социокультурных факторов.

Телесный (соматический) код связан с социокультурными представлениями и установками в ментальности определенного сообщества относительно структуры поверхности тела человека, его внутренних органов и жидких субстанций, телесных функциональных проявлений. Обозначенный код представляется одним из самых рано оформившихся в силу первичного понима-

ния и восприятия мира человеком сквозь призму своего тела – его единственной изначальной, природной данности: осмысление собственного тела позволило человеку упорядочить пространство и время, охарактеризовать качества и свойства окружающих его предметов и явлений.

Базовым для социокультурной идентификации человека элементом структуры поверхности тела следует назвать *голову* и ее важнейшую часть – *лицо*, культурные смыслы и характеристики которых отождествляются с человеком в целом, его качествами и личностными особенностями. Источником анализа культурных кодов указанных соматических концептов – *голова* и *лицо* – изберем произведения живописи и скульптуры, непосредственно воспроизводящие человеческую телесность в силу своей сущностной специфики и природы художественного языка.

Анализируя изображения человека первой половины XIX в., следует отметить, что в данном аспекте полотна художников поражают своей новизной и непосредственностью по сравнению с живописью предыдущего столетия: совсем не зная истории России, только по произведениям портретного жанра можно сказать, что в стране наступила новая эра – *в лицах* есть несомненное *чувство независимости*, даже *личной свободы*. Таковы, например, работы О.А. Кипренского: «Портрет лейб-гусарского полковника Евграфа Владимировича Давыдова» (1809), «Портрет А.С. Пушкина» (1827); В.А. Тропинина: «Портрет Н.М. Карамзина» (1818), «Портрет П.А. Булахова» (1823).

Совершенно очевидно, что портреты О.А. Кипренского и В.А. Тропинина стали одним из первых свидетельств формирования новых культурных кодов, связанных с восприятием личности и ее общественной роли в первой половине XIX в. Коренные изменения мировоззренческих структур сознания российского народа в тот период были обусловлены крупнейшими историческими событиями и тем резонансом, который они вызвали в жизни русского общества. Патриотический подъем, порожденный Отечественной войной 1812 г., привел к оживлению общественной жизни. В условиях усиливавшегося кризиса феодально-крепостнического строя, который тормозил формирование капиталистических отношений, в передовых кругах русского общества начали распространяться вольнолюбивые идеи. Критике подвергались все основные устои феодально-крепостнического государства. Вооруженное выступление против царизма – восстание декабристов 1825 г., несмотря на поражение, привело только к усилению общественного движения. Обозначенные социально-политические условия и историко-культурная ситуация сформировали понимание нового типа достойной личности – *духовно свободной, служащей* не государственной власти и императору, а в первую очередь *своему народу и Отечеству*.

Итак, именно обозначенный культурный код и нашел отражение в представлении *лиц* на российских живописных портретах первой половины XIX в. Следует указать, что в знаковых скульптурных изображениях того периода также прочитывается данный культурный код, связанный с осознанием предназначения человека и оценкой его личностных свойств и качеств. Так, работа И.П. Мартоса «Памятник Минину и Пожарскому» (1812–1818) посвящена двум героям российской истории XVII столетия – лидерам народного ополчения, восставшего против польской интервенции. Голова Кузьмы Минина напоминает головы античных героев, однако характерная стрижка волос «под

скобку», «в кружок» указывает на русское простонародное происхождение. Лицо Пожарского сосредоточено, в нем чувствуется воля и ответственность, осознание и принятие личного сыновнего долга перед Отечеством. В работе В.И. Демут-Малиновского «Портрет А.В. Суворова» (1814) перед зрителем предстает национальный герой России, выдающийся полководец, не знавший ни одного поражения. В его лице скульптор воссоздает чуть заметную сдержанную улыбку, задумчивую сосредоточенность, внутреннюю силу и готовность к борьбе.

Говоря в целом о развитии скульптуры как вида искусства в первой половине XIX столетия, следует отметить ее теснейшую связь с античной художественной традицией. Вслед за Т.В. Ильиной укажем, что «греческая античность становится прямым образцом для подражания» [3. С. 117]. Это находит отражение в выборе автором героя и сюжетного основания, жанровой принадлежности и особенностей композиционного решения произведения. Поэтому зачастую выдающиеся личности русской истории и культуры представляли в скульптурных изображениях подобно античным персонажам – и/или демонстрируя сильное и гармоничное тело, и/или облачаясь в стилизованную одежду, и/или имея характерную прическу, позу, жесты, аксессуары. Таким образом, национальное содержание отечественного искусства, детерминированное резонансными историческими событиями первой половины XIX столетия и распространением национально-освободительных идей и идеалов, продолжает облекаться в классическую форму и в большей степени, нежели живопись, сковывается провозглашенным канонами. В художественных пространствах и процессе этого периода скульптура уступает первенство живописи как более яркому, мобильному и зачастую финансово менее затратному средству выражения злободневных и непреходящих идей и настроений, а следовательно, ментальных доминант и культурных кодов.

С живописных портретов первой половины XIX в. на зрителей смотрят лица моделей с *активной внутренней, духовной жизнью, исканиями и переживаниями*, достаточное место среди которых отведено *представителям творческих занятий*. Примером могут служить такие работы О.А. Кипренского, как «Портрет К.Н. Батюшкова» (1815), «Портрет А.С. Пушкина» (1827); А.Г. Венецианова – «Автопортрет» (1811); В.А. Тропинина – «Портрет Н.М. Карамзина» (1818), «Портрет художника К.П. Брюллова» (1836); К.П. Брюллова – «Портрет писателя Н.В. Кукольника» (1836), «Портрет скульптора Ивана Витали» (1837).

Примером данной тенденции в скульптуре может служить работа И.П. Витали «Портрет художника Карла Брюллова» (1836), отмеченная точным портретным сходством с моделью и представляющая сосредоточенным и вдохновенным лицом великого живописца. Другое произведение скульптора – «Портрет А.С. Пушкина» (1837) – также отличается конкретностью и индивидуальностью в передаче черт поэта, лицо которого выражает достоинство, работу ума и задумчивое погружение в собственные мысли. Образ великого русского поэта запечатлен в скульптуре и С.И. Гальберг, создав удивительно точный и реалистичный портрет на основе снятой им самим посмертной маски. Его «Портрет А.С. Пушкина» (1837) представляет нам серьезное, ясное и глубокое лицо модели, в выражении которого чувствуются сильная воля и скрытая энергия.

Так как в данный исторический период в силу особенностей социокультурной ситуации доминирующей становится тенденция расширения внутренней свободы личности, а сами понятия «свобода» и «личность» перемещаются на одно из первых мест в иерархии ценностей, подобный выбор моделей художниками позволяет сделать вывод о существовании в общественном сознании ментальных структур, касающихся восприятия творческой личности как обладающей большей свободой в силу богатства и неисчерпаемости внутреннего мира и возможности его воплощения, реализации собственных духовных сил и общественного предназначения через создание художественных произведений.

В работах В.А. Тропинина, имевшего теснейшую связь с крестьянской средой по причине своего крепостного происхождения, особое внимание уделяется изображению *представителей низшего сословия*, причем подобные картины отличаются предметно-бытовым содержанием. В таких его работах, как «Кружевница» (1823), «Нищий старик» (1823), «Золотошвейка» (1826), совершенно по-новому рисуются лица представителей простого народа. Эти полотна не похожи на портреты крестьян, созданные в XVIII в., в них нет гражданского пафоса и монументальности. Хотя зритель и видит здесь немного идеализированные, близкие к сентиментальному изображения героев из народа за различными занятиями, все же это люди, которые *способны вызвать любовь и уважение к себе*. Так, несмотря на нищету старика, протянувшего руку за подаванием, он не выглядит жалким. Напротив, черты его лица наполнены внутренним благородством и красотой. В образах кружевницы и золотошвейки художник отразил присущие народу чувство красоты и способность к творчеству; *лица* крестьян говорят об их привлекательных душевных качествах и духовных ценностях, что указывает на культурный код, связанный с *восприятием представителей простого народа как людей, обладающих достоинством, душевной глубиной и имеющих абсолютное право на уважение*.

Данный культурный код в ментальности российского общества первой половины XIX в. иллюстрируют и работы А.Г. Венецианова, главными героями которых являются представители низшего сословия иерархической структуры общества. С полотен художника на зрителей смотрят живые, искренние и непосредственные в своих чувствах и повседневных трудах лица крестьян, отмеченные, помимо прочего, достоинством, величием и природной чистотой. Таковы герои его знаменитых работ «Гумно» (1823), «Утро помещицы» (1823), «Спящий пастушок» (1824). Это были простые русские крестьяне, с кем А.Г. Венецианов неразрывно связывал представления о *моральной чистоте* и *духовном здоровье* человека. Для бытовых сцен А.Г. Венецианова характерна простота сюжета: он рисует крестьян за повседневной работой («Очищение свеклы», 1823), хозяйку, дающую задание дворовой девушке («Утро помещицы», 1823), уставшего мальчика («Спящий пастушок», 1824). На полотнах художника представлен *патриархальный, идиллический быт*, можно даже сказать, что они статичны, в них «ничего не происходит». Но человек всегда находится в единении с природой, в вечном труде, и это делает образы на картинах А.Г. Венецианова поистине *монументальными*.

В подобном ключе выполнена и скульптурная группа М.А. Чижова «У колодца (Первая любовь)», однако в данном виде искусства уважение к

простому народу, его повседневному труду, искренним и глубоким чувствам обнаруживается намного позже, чем в живописи: указанное произведение датируется 1873-м годом. Лица героев произведения излучают свет и теплоту молодого чистого чувства, выражают искреннюю нежность и трепет первой влюбленности, которую скульптор раскрывает с большим тактом, благородством и уважением к своим персонажам из крестьянской среды. М.А. Чижову принадлежит и еще одна скульптурная группа с интересным сюжетом из народной жизни: «Мать-крестьянка учит дочь родному языку» (1875). Головы матери и дочери соприкасаются, указывая на единение персонажей, полностью поглощенных происходящим, а следовательно, на серьезное отношение крестьянки к обучению своего ребенка, понимание значимости образования для будущего девочки. Лица героинь М.А. Чижова выражают искреннюю заинтересованность и увлеченность моментом, нежность и теплоту взаимоотношений матери и дочери. Обозначенные культурные смыслы произведения позволяют говорить об утверждаемых здесь автором уважении и любви к простому народу, внимании к миру женщины и важности образования в ее судьбе. В.А. Беклемишевым выполнена скульптурная группа «Деревенская любовь» (1896), воссоздающая сцену признания в своих чувствах молодого крестьянина, ожидающего ответа от смущенной девушки. В лицах персонажей отчетливо читаются трепетность и стыдливость первого чувства, робкого признания; искренность и трогательность душевных переживаний.

Понимание ценности и значимости жизни простого человека из крестьянского сословия приходит, в первую очередь, вследствие победы в Отечественной войне 1812 г. и пребывания русской армии в Европе в 1813–1814 гг., вызвавших небывалый до того времени подъем национального самосознания в России. Как отмечает С.В. Перевезенцев, «если для власть предержащих этот подъем свидетельствовал о необходимости укрепления традиционных основ Российской империи, то для большей части образованных людей из дворянского сословия он открыл существование... самого русского народа! Ведь до того большинство дворян воспринимало собственный народ лишь как „темную“ и косную массу, как „глупых мужиков“, способных только к обработке земли да к удовлетворению многообразных дворянских прихотей. И вдруг этот „темный мужик“ на вилах вынес из России грозу всей Европы – непобедимого Наполеона» [4. С. 502–503]! Поэтому для многих представителей дворянской элиты крепостное право стало нестерпимо постыдным, с требованием его отмены шли декабристы на Сенатскую площадь. За представителями всех сословий стали признавать принцип «естественного права».

Нередко в первой половине XIX в. живописцами создаются двойные и групповые семейные портреты, на которых лица самых близких друг другу людей излучают глубокую любовь и нежность, выражают самые искренние чувства и переживания. Таковы, например, следующие работы В.Л. Боровиковского: «Портрет сестер А.Г. и В.Г. Гагариных» (1802), представленных музицирующими с нотами и гитарой – младшая играет на инструменте, а старшая готовится петь; «Портрет А.Е. Лабзиной с воспитанницей С.А. Мудровой» (1803), в котором поражает пленительный образ обаятельного и ласкового ребенка; «Портрет Г.Г. Кушелева с детьми» (1803), где зритель видит

практически жанровую сценку с озорными и веселыми ребятишками, отвлекающими отца от позирования художнику.

Подобные портретные изображения *близких родственников, людей, кровно связанных друг с другом*, в момент, открывающий их *чувствования и переживания*, являются свидетельством культурного кода, связанного с представлениями о *святости семейных уз*, отводящими семье особое место в процессе формирования и гармоничного существования личности. Восприятие *жизни* людей разных слоев *в согласии и любви на основе нравственно-го долга перед семьей* стало одним из доминирующих культурных кодов, определяющих бытие человека.

Все чаще на полотнах начала XIX в. мы видим детей, причем их изображения уже совершенно не похожи на детские портреты XVIII столетия. Если раньше дети изображались как маленькие взрослые, с соответствующей одеждой, позой и обстановкой, а часто – и с атрибутами мифологических героев в виде амуров, Аполлонов и Диан, то теперь художники стремятся передать *непосредственность* своих моделей, отразить *склад детского характера*, раскрыть прелесть особого *мира детства*. В работах В.Л. Боровиковского «Портрет А.Е. Лабзиной с воспитанницей С.А. Мудровой» (1803), «Портрет Г.Г. Кушелева с детьми» (1803); О.А. Кипренского «Девочка в маковом венке с гвоздикой в руке (Мариучча)» (1819) зритель уже видит очаровательных *детушек с пытливым и чуть озорным взглядом, пухлыми розовыми щечками*, представленных в *естественных, непринужденных, лишенных статичности позах*.

В работе О.А. Кипренского «Портрет мальчика Челищева» (1808–1809) впервые в русской живописи взглядом свободно мыслящего человека был увиден феномен *детской индивидуальности* с характерным для неё живым чувственным началом, полным впечатляющей жизненности. С большими глазами, неоформившимся округлым лицом, яркими губами лицо Челищева выделяется на тёмном фоне портрета. Художник показывает, что всё существо мальчика направлено навстречу жизни. О стремлении русской живописи к *естественности и свободе* в трактовке *детского образа* свидетельствует и живописное наследие В.А. Тропинина: «Портрет мальчика» (1820-е гг.), «Мальчик со щегленком» (1825). Камерностью и задушевностью отличается «Портрет А.В. Тропинина, сына художника» (1818), где автор подчёркивает естественность и непосредственность, открытость души, словно соответствующую юному возрасту изображённого.

Подобные произведения позволяют получить представление о новых культурных кодах, уже сформировавшихся в начале XIX в. и связанных с отношением к *детству* как *важному периоду* в жизни человека, когда в ребёнке должны *воспитываться* все необходимые *качества и умения*, которые будут поддерживать его социальный статус; *в подрастающем человечке стали видеть личность*, обладающую *своим внутренним миром, сознанием, своими детскими потребностями и эмоциями*, которая только вступает в жизнь, ещё не тронута противоречиями и познает действительность не столько разумом, сколько чувствами.

В середине XIX столетия на полотнах П.А. Федотова впервые появляются совершенно особые *лица* – все они словно *выхвачены из повседневного потока будничных*, но порой *противоречивых и драматичных ситуаций*. Как

отмечает А.В. Дружинин, сам художник признавался: «Я учусь жизнью, я тружусь, глядя в оба глаза, мои сюжеты рассыпаны по всему городу, и я сам должен их разыскивать» [5. С. 37]. *Лица* его персонажей *коммуникативно наполнены*, каждое раскрывает не только *эмоциональное состояние* и *душевные переживания героя*, но и *черты его характера*. Действующими лицами произведений П.А. Федотова становятся обычные, простые люди, живущие скудно и прозаично, с обыденными чувствами и ничем не выдающейся судьбой, однако художник для привлечения внимания к проблемам «маленького человека» в *лицах* своих персонажей зачастую *заостряет проявление как свойств личности*, так и *внутреннего порыва, реакции на происходящее*. Так, на полотнах живописца можно увидеть чванливого карьериста-чиновника, утром после пиროвания горделиво нацепившего на халат первый полученный крестик («Свежий кавалер», 1846), девицу, желающую выгодно выйти замуж («Разборчивая невеста», 1847), обедневшего офицера, сватающегося для поправления материального положения к девушке из состоятельной купеческой семьи («Сватовство майора», 1848).

Работы мастера иллюстрируют важнейший культурный код в ментальности российского общества как середины XIX в., так и всей его второй половины – **внимание к горькой судьбе «маленького человека», бессильного перед лицом социальной несправедливости, лживости и продажности нравов.**

Действительно, во второй половине XIX в. все чаще на зрителя смотрят *лица* простых людей – *крестьян и бедного городского люда*, запечатленных в произведениях *жанровой живописи*. Данной период в русской истории и культуре характеризовался все возрастающим кризисом крепостнического строя, и даже реформы 1860-х гг., по сути своей половинчатые, никоим образом не улучшили положение крестьян, которые оказались под двойным гнетом: с одной стороны, помещиков, а с другой – буржуазии. В противовес правительственным преобразованиям, которые проводились в интересах господствующих классов, революционеры-демократы выдвигали требования социального переустройства общества. Искусство той поры было теснейшим образом связано с реалиями окружающей действительности, что и выводило на лидирующие позиции жанровую живопись, связанную со стремлением художников правдиво рассказывать о суровой жизни народа, выявлять кричащие социальные противоречия.

На полотнах, проникнутых обличительным пафосом критического реализма, следует отметить частое изображение у действующих лиц *склоненной головы*, свидетельствующей либо об особенностях психологического состояния – *неуверенности, задумчивости, глубокой печали, тоске и отчаянии*; либо физиологического – *об алкогольном опьянении, переизбытке, дремоте, немощи*; но в любом случае указывающей на остроту социальной ситуации, вскрываемой художником. Так, у В.Г. Перова на полотне «Проповедь в селе» (1861) мы видим, как свесилась голова задремавшего в кресле помещика, пользующегося правом сидеть в церкви, а бедный крестьянин, почесывая, склонил голову в задумчивости; практически все участники «Сельского крестного хода на Пасхе» (1861) пьяны: наклонена голова с блуждающим взглядом у священника, крестьянка держит чью-то голову и льет на нее воду, понурил голову мужичок в дырявых лохмотьях, несущий перевернутую ико-

ну; горестно и смиренно склонили головы просящие милостыню оборванный мальчик и измученный инвалид на картине «Чаепитие в Мытищах, близ Москвы» (1861). Интересна в рассматриваемом аспекте и работа И.Е. Репина «Бурлаки на Волге» (1873), где практически всех героев *тяжелейший труд и безысходность ситуации заставляют склонить головы*, а последний персонаж написан с совершенно опущенной головой. Не может смириться со своей долей лишь молодой бурлак Ларька, расположенный в центре изображенной группы и выделенный красным цветом своих оборванных лохмотьев; только он вскинул голову, и настолько высоко, что в своем порыве даже отклонился назад. С другой работы И.Е. Репина – «Мужичок из робких» (1877) – на зрителя смотрит худощавый крестьянин в годах. Его осторожно наклоненная голова с пронзительным, зорким выражением лица говорит о вынужденной, напускной нерешительности: *сама жизнь, несправедливая и непростая, заставляет героя вести себя опасно и робко*, хотя в натуре его чувствуются скрытая сила и немного разбойничья удаль.

В обозначенном ключе решена и скульптурная группа М.А. Чижова «Крестьянин в беде (На пепелище)» (1872), изображающая согбенную фигуру крестьянина-погорельца, сидящего на остывающих головнях пожарища, и прильнувшего к нему маленького сынишки, пытающегося вывести отца из глубокого горестного оцепенения, отвлечь от тяжелых мыслей. Лицо героя выражает гнетущие переживания, неизбежную боль и мучительное отчаяние, однако, несмотря на это, автору удается создать образ крепкого человека, отличающегося внутренним достоинством, умом и житейской мудростью.

В связи с этим следует указать, что скульптура, в отличие от живописи, на протяжении всего XIX в., а особенно второй его половины, находилась на второстепенных ролях в определении магистральных векторов развития отечественного изобразительного искусства и специфики художественного процесса. Это было детерминировано, с одной стороны, большей мобильностью живописи, зачастую – меньшими временными и финансовыми затратами в реализации замысла автора, а с другой – особенностями художественного языка скульптуры как вида искусства, предполагающего в большинстве своем запечатление в прочном материале *монументального положительного* образа, достойного сохраниться для многих поколений потомков благодаря глубокому идейно-эмоциональному потенциалу, способности вдохновлять, служить примером, апеллировать к лучшим свойствам и качествам человеческой личности.

Поэтому и герой М.А. Чижова вызывает сочувствие, но не слезливую жалость. В этом произведении скульптор прекрасно воссоздает национальный тип красивого, обрамленного бородкой *лица* русского крестьянина, во всем облике которого чувствуется скрытая мощь и энергия, питаемая силой русской земли.

Таким образом, следует отметить, что изображения, преимущественно живописные, где персонажи *не могут держать голову прямо*, иллюстрируют как уже обозначенный культурный код – *внимание к горькой судьбе «маленького человека», бессильного перед лицом социальной несправедливости, лживости и продажности нравов*; так и *обличение неспособности противостоять пагубным страстям и распущенности*.

Следует отметить, что в русской живописи второй половины XIX в. *склоненная голова женщины*, тяжелая жизненная доля которой, особенно горькая судьба крестьянки, оказывается в фокусе внимания прогрессивно мыслящих представителей российского общества. Печально склонила голову младшая невестка на полотне В.М. Максимова «Семейный раздел» (1876), рисуя сцену дележа нажитого имущества между двумя братьями. Устало склонили головы «Богомолки-странницы» (1878) И.Е. Репина, спокойно и сосредоточенно идущие вперед. Художник показывает их огрубевшие лица, говорящие о невзгодах и тяжелых жизненных испытаниях, потемневшие под палящим солнцем на бескрайней русской дороге. С печалью и тяжелой грустью склонила голову крестьянка на картине В.Е. Маковского «Свидание» (1883) при встрече с сыном, устроенным подмастерьем в город. С горестным чувством смотрит она на своего ребенка, отданного для обучения ремеслу по причине глубокой нужды и обреченного на тяжелейший не по годам труд. Подобные изображения *склоненных женских голов* в отечественной живописи указывают на существование такого культурного кода, как ***понимание бесправного, зависимого положения женщины и ее удручающего существования***, в частности, в условиях нищей пореформенной России XIX в.

Важно отметить, что в живописи второй половины XIX в. начинают встречаться герои, изображенные *отвернувшимися* от зрителя, *прячущими* лицо. Так, не видно лиц у целого ряда героев В.Г. Перова – оборванного мальчика, просящего подаяние на полотне «Чаепитие в Мытицах, близ Москвы» (1861); у тяжело повесившей голову вдовы в «Проводах покойника» (1865); у «Стариков-родителей на могиле сына» (1874): художник пишет лишь затылок матери в черном платке и не полностью видимый зрителю профиль склоненной головы отца; на полотне И.Е. Репина «Проводы новобранца» (1879) у матери, плачущей на плече своего сына, которого, возможно, она больше никогда не увидит; у склонившейся в молитве перед иконами героини В.М. Максимова на полотне «Больной муж» (1881). Следует отметить, что подобное изображение персонажей встречается на полотнах второй половины XIX в., иллюстрирующих драматичные социальные коллизии либо острейшие индивидуально-личностные ситуации, связанные с глубокими внутренними переживаниями, душевными потрясениями и остротой эмоционального накала. Таким образом, культурный код *непоказанного лица* в обозначенном художественно-историческом контексте связан с представлениями о настолько ***сильных душевных переживаниях, эмоциональном надрыве и до предела высоком градусе чувствований***, что наиболее выразительным представляется не демонстрация лица, а его сокрытие от зрителя. Кроме того, данный прием в изображении персонажа позволяет ***подниматься до высокого уровня обобщения, выводя запечатленный сюжет за границы частного, подчеркивая в нем социально-типическое***.

С живописных полотен второй половины XIX столетия на зрителя все чаще смотрят и *лица детей из беднейших сословий российского общества*. Эти лица выражают неподкупное *желание жить в безмятежном и счастливом мире детства*, который представляется лишь несбыточной мечтой для маленького человека, *разделяющего со взрослыми и как взрослый все тяготы безрадостного и беспросветного существования*. Обделённые судьбой, бро-

шенные в жестокий «взрослый» мир, эти дети *стараятся выжить, приспособиться, становясь не по годам серьёзными.*

Так, на картине Ф.С. Журавлева «Дети-нищие» (1860-е) запечатлены лица двух обездоленных ребятишек – маленького мальчика и девочки чуть постарше. Еще немного сохранившаяся пухлость щек говорит о том, что они скитаются недавно; это подтверждает и неготовность мальчика мириться с равнодушием и безучастием чиновника, явно продрогшего на морозе и, вероятно, спешащего через замерзшую реку к теплу. Дети тянут к мужчине руки, пытаются заглянуть ему в глаза; мальчик не понимает, как может взрослый оставаться безучастным к их детской, а поэтому вдвойне горькой беде, не верит в это, не хочет его отпускать. На полотне В.Г. Перова «Дети-сироты на кладбище» (1864) лица мальчика и девочки говорят об *ужасной боли, безутешном горе и безысходном отчаянии*, выпавших на их долю и обрекающих на голодное и бездомное существование. На другом его полотне – «Тройка» (1866) – изображены трое маленьких измученных детей-оборвышей, из последних сил тянущих в гору обледенелую бочку с водой. В их *лицах – ощущение безысходности и недетской усталости, глубокий надрыв на пределе сил.* Униженные и оскорблённые маленькие герои В.Г. Перова как бы символизируют собой жестокость и дисгармонию окружающего мира, обрекающего детей на бесчеловечное существование.

Таким образом, можно сделать вывод, что рассмотренный живописный материал указывает на наличие в общественном сознании культурного кода, согласно которому *представление о конкретном ребенке из простого народа* в данный период связывается с мыслями о *голодном и безотрадном детстве, с невыносимыми тяготами и беспросветными страданиями в окружающем жестоком мире.*

Однако дети остаются детьми, они способны ко многому привыкать и все-таки находить в жизни радость, место для детских забав, хотя бы на короткое время становясь счастливыми. Лица крестьянских мальчишек на картине В.Е. Маковского «Игра в бабки» (1870) так *сосредоточены и увлечены*, что заставляют забыть об окружающей их бытовой неустроенности: вытоптанном дворе, захламленном ветхим крестьянским скарбом, и убогих деревянных постройках с гнилыми крышами. На другом полотне художника «От дождя. Дети» (1887) показаны крестьянские ребятишки, спешащие убежать с песчаного берега после купания и скрыться от подступающей стихии. У центрального персонажа картины пронзительный и веселый взгляд, немного хитрая и заносчивая улыбка. Другой – тянет за собой хныкающего и не желающего уходить мальчонку помладше, паренек рядом увяз в песке, чуть поодаль неспешно одеваются еще трое. Живописец с необыкновенным обаянием раскрывает здесь *пленительный и искренний детский мир со своими тревогами и заботами, озорством и победами.* Такими же светлыми чувствами пропитана атмосфера картины И.М. Прянишникова «Дети на рыбалке» (1882), где в детально прописанном лице центрального персонажа читаются азарт и абсолютная увлеченность процессом ловли, вера в свою сноровку и рыбацкую удачу.

Подобные полотна, где лица детей из беднейших сословий, вопреки реалиям своего обездоленного существования, наполнены радостным и полноценным ощущением жизни, раскрывают культурный код, связанный с *вос-*

приятием детского возраста как единственного периода в человеческой жизни, в силу органических, естественных предпосылок позволяющего испытывать абсолютную искреннюю полноту и радость бытия.

Обозначенный культурный код прочитывается и в скульптурных произведениях данного периода, изображающих крестьянских ребятишек с большим теплом и трогательным обаянием. Так, подобной работой является произведение Ф.Ф. Каменского «Молодой скульптор» (1866), воссоздающее довольно поэтичный образ мальчугана из простого народа, сосредоточенно занимающегося лепкой. Весь облик персонажа Ф.Ф. Каменского говорит о трогательном и естественном очаровании детства, искренней и непосредственной радости бытия. Такие же чувства рождает в зрителе и другая работа этого мастера – «Девочка-грибница» (1871), представляющая собой пленительно милое и подкупающее обаянием момента изображение босоногой крестьянской девчушки, поставившей на землю полный грибов кузовок и выжимающей промокший, вероятно, от сырой травы, подол сарафана. В лице героини отчетливо переданы черты русского этнического типа; оно притягивает своей очаровательной непосредственностью и естественным проявлением чувств ребенка, переполнено искренним и полнокровным ощущением жизни.

Помимо крестьян и рабочих, с полотен передвижников на зрителей смотрят лица и других главных героев – *интеллигентов-разночинцев и революционеров*. Ярким примером этому служат работы Н.А. Ярошенко «Студент» (1881) и «Курсистка» (1883); И.Е. Репина «Отказ от исповеди» (1885), «Не ждали» (1888), «Арест пропагандиста» (1892).

Лицо героя первой работы Н.А. Ярошенко демонстрирует *напряженную зоркость, уверенность в собственных взглядах и идеалах, готовность следовать своим убеждениям до конца*. Здесь художник создает образ русского революционно настроенного студента, моделью для которого послужил молодой художник Ф.А. Чирка, запечатленный здесь бледным и худощавым. Лицо «Курсистки» (1883) отмечено *сосредоточенностью и решимостью*. Девушка торопливо идет по мостовой, в ее осанке и походке также чувствуется уверенность, стремление к знанию, труду, самостоятельности и в то же время обаяние молодости.

Самым значительным произведением И.Е. Репина в данном ключе стало полотно «Не ждали» (1888), где художник изобразил революционера, вернувшегося в родной дом после ссылки. Неловкая поза героя, застывшее в лице ожидание и немой вопрос свидетельствуют о неуверенности, даже страхе: узнает ли его семья, примут ли отца, отсутствующего много лет, его дети?

После отмены крепостного права большинство представителей имущего класса избирает *интеллектуальный труд*. Выходцы из этой среды становятся самыми видными представителями в разных областях общественно полезного знания и деятельности. Такое просвещенное, демократически настроенное дворянство стремилось добросовестно *помочь соотечественникам конкретным делом* – создавались школы, хлебные магазины, распространялась печатная продукция.

Знаковые портретные работы второй половины XIX в. демонстрируют зрителю, как правило, изображения *лиц представителей русской интеллигенции*, ставящих превыше прочего свой долг перед народом (В.Г. Перов «Порт-

рет И.С. Тургенева» (1872); И.Е. Репин «Портрет А.Ф. Писемского» (1880), «Портрет М.П. Мусоргского» (1881); Н.А. Ярошенко «Портрет П.А. Стрелетовой» (1884), «Портрет Д.И. Менделеева» (1886).

Лица героев данных живописных работ демонстрируют осознание противоречивости и трагичности сложнейшей социальной ситуации в условиях нищей пореформенной России XIX в., а также глубокие размышления и порой – вызов реалиям общественного бытия.

Рассмотренные живописные работы в полной мере подтверждают сложившийся в передовых кругах того времени культурный код, определяющий прогрессивно настроенного, достойного человека, *готового помочь своему народу и бороться с социальной несправедливостью.*

Данный культурный код прочитывается и в скульптурных произведениях той эпохи, представляющих зрителю образы выдающихся личностей русской истории и культуры. К числу подобных работ относится творение скульптора А.М. Опекушина «Памятник А.С. Пушкину» (1880), установленный в Москве на Пушкинской площади. Лицо поэта задумчиво и сосредоточено, оно выражает вдохновенную работу ума и глубокие размышления, а склоненная голова и излучающий внутреннюю силу взгляд немного исподлобья говорят о решительной уверенности в собственном предназначении – «глаголом жечь сердца людей». Другая работа А.М. Опекушина «Памятник М.Ю. Лермонтову» (1889) в Пятигорске воссоздает образ еще одного выдающегося русского поэта XIX столетия. Лицо М.Ю. Лермонтова выражает творческую задумчивость и вдохновение, дарованное упоительным созерцанием красоты и величия горных пейзажей Кавказа; говорит о внутренней напряженной работе мысли, поиске ответов на вечные вопросы бытия, осознании истинной миссии поэта в обществе – звучать «как колокол на башне вечевой / Во дни торжеств и бед народных» [6].

К образам крупнейших русских исторических деятелей обращался в своем творчестве и М.М. Антокольский, акцентируя в данных персонажах черты великих сильных личностей, вся жизнь и деяния которых имели целью благополучие Отечества. Так, скульптором была создана «Статуя Петра I» (1872), выдающегося царя-преобразователя, сумевшего коренным образом реформировать как политическую и экономическую жизнь страны, так и различные сферы общественного уклада и образа жизни граждан. Гордо и властно поднята его голова, крайне выразительно лицо с устремленным вдаль твердым и зорким взглядом: оно говорит о сосредоточенной решительности, железной воле и безоговорочной силе духа, кипучей энергии и готовности действовать. Другим героем М.М. Антокольского стал русский князь «Ярослав Мудрый» (1889), изображение которого представляет собой горельеф, отлитый в технике майолики. Лицо князя с глубоким серьезным взглядом говорит о работе ума и духа, твердой воле и уверенности в своих деяниях на благо Руси как единого сильного государства. В ряду прочих исторических личностей взгляд М.М. Антокольского привлек и покоритель Сибири казачий атаман Ермак Тимофеевич, чей образ скульптор запечатлел в отлитой из бронзы статуе «Ермак» (1891). В лице Ермака читаются героическое мужество и бесстрашие духа, быстрота мысли и пронизательность ума, внутреннее напряжение суровой борьбы.

Следует указать, что в творческом наследии М.М. Антокольского рассматриваемый культурный код, определяющий прогрессивно настроенного, достойного человека, *готового помогать своему народу и бороться с социальной несправедливостью*, раскрывается в лицах не только великих личностей прошлого, но и в скульптурных изображениях ряда выдающихся современников мастера. К подобным работам можно отнести «Портрет В.В. Стасова» (1873), «Портрет С.П. Боткина» (1874), «Портрет И.С. Тургенева» (1880).

Итак, обобщая вышеизложенное, следует указать, что проанализированный отечественной живописный и скульптурный материал XIX столетия позволяет с высокой степенью достоверности и обоснованности определить *содержание культурных кодов* соматических концептов *головы и лица* человека, ведь для исследования *телесности* как материализованной категории, связанной с социокультурным функционированием человеческого тела, объективными и первостепенными представляются визуальные, наглядные источники. *Изобразительное искусство* в структуре *художественного творчества* является «зеркалом жизни» любого человеческого сообщества; аккумулирует в себе знания об окружающей действительности, представления о культурных ценностях и нормах; эволюция искусства позволяет выявить и проследить реальные изменения в общественном сознании, что в целом детерминирует высокую степень информативности и актуальности источника.

Литература

1. *Степин В.С.* Философия и универсалии культуры. СПб. : СПбГУП, 2000. 20 с.
2. *Степин В.С.* Цивилизация и культура. СПб. : СПбГУП, 2011. 408 с.
3. *Ильина Т.В.* История искусств. Отечественное искусство. М. : Высшая школа, 2003. 407 с.
4. *Перевезенцев С.В.* Россия. Великая судьба. М. : Белый город, 2006. 704 с.
5. *Дружинин А.В.* Воспоминания о русском художнике Павле Андреевиче Федотове. М. : Брокгауз-Ефрон, 1918. 261 с.
6. *Лермонтов М.Ю.* Поэт [Электронный ресурс]. URL: <http://rupoem.ru/lermontov/otdelkoj-zolotoj-blistaet.aspx> (дата обращения: 02.07.2017).

Natalia G. Merkulova, Ryazan State University named for S. Yesenin (Ryazan, Russian Federation).

E-mail: n.merkulova@rsu.edu.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 32, pp. 41–54.

DOI: 10.17223/22220836/32/5

RUSSIN FINE ARTS OF THE XIX CENTURY AS A SOURCE OF RESEARCH CULTURAL CODES OF THE HEAD AND FACE OF A PERSON

Keywords: cultural code; fine arts; head; face; corporeality.

The article is devoted to the analysis of pictorial and sculptural material in the Russian fine arts of the XIX century to reveal the content of somatic concepts “head” and “face” in the structure of the body code, which is one primary because of the ontological status of the human body as its only primordial natural given. Fine art in the structure of artistic creativity is a “mirror of life” of any human community; accumulates knowledge about the surrounding reality, ideas about cultural values and norms; the evolution of art allows us to identify and trace real changes in the public consciousness, which, on the whole, determines the high degree of informativeness and relevance of the source. For socio-cultural identification of a person, the basic element of the body surface structure is the head and its most important part – the face, whose cultural meanings and characteristics are identified with the

person as a whole, his qualities and personal characteristics. In the first half of the XIX century revealed cultural codes

- associated with the ideas of a worthy person as spiritually free, serving his people and the Fatherland;

- with the perception of representatives of the common people as people who have dignity, spiritual depth and who have the absolute right to respect;

- with ideas of the sanctity of family ties, the perception of the lives of people of different backgrounds in harmony and love on the basis of a moral duty to the family;

- with the attitude to childhood as an important period in the life of a person: the child was seen by a person who has his inner world, consciousness, needs and emotions; knowing reality not so much by reason as by feelings.

The works of painting and sculpture of the second half of the XIX century reveal such cultural codes as

- attention to the bitter fate of the “little man”, powerless in the face of social injustice, mendacity and corrupt morals;

- an understanding of the disenfranchised, dependent position of a woman and her depressing existence, in particular – in the conditions of Russia's poor post-reform Russia of the XIX century;

- connection between the ideas of a particular child from a simple people in a given period with thoughts of a hungry and dreary childhood, with unbearable hardships and hopeless sufferings in the surrounding cruel world;

- perception of childhood as the only period in human life, due to the organic, natural prerequisites allowing one to experience the absolute sincere fullness and joy of being;

- an understanding of a progressive, worthy person as ready to help his people and fight social injustice.

References

1. Stepin, V.S. (2000) *Filosofiya i universalii kul'tury* [Philosophy and Universals of Culture]. St. Petersburg: St. Petersburg State University of the Humanities and Social Sciences.

2. Stepin, V.S. (2011) *Tsivilizatsiya i kul'tura* [Civilization and Culture]. St. Petersburg: St. Petersburg State University of the Humanities and Social Sciences.

3. Ilina, T.V. (2003) *Istoriya iskusstv. Otechestvennoe iskusstvo* [Art History. Russian art]. Moscow: Vysshaya shkola.

4. Perevezentsev, S.V. (2006) *Rossiya. Velikaya sud'ba* [Russia. Great Fate]. Moscow: Belyy gorod.

5. Druzhinin, A.V. (1918) *Vospominaniya o russkom khudozhnike Pavle Andreeviche Fedotove* [Memories of the Russian artist Pavel Andreevich Fedotov]. Moscow: Brokgauz-Efron.

6. Lermontov, M.Yu. (n.d.) *Poet* [Poet]. [Online] Available from: <http://rupoem.ru/lermontov/otdelkoj-zolotoj-blistaet.aspx>. (Accessed: 2nd July 2017)