

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА (КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ)

Научная статья

УДК 008

DOI: 10.20323/2499-9679-2026-2-45-192

EDN: KROVOD

Писатели как культурные герои XIX века в портретах русских художников

Татьяна Семеновна Злотникова^{1✉}, Полина Сергеевна Зайцева²

¹Доктор искусствоведения, Заслуженный деятель науки РФ, профессор кафедры культурологии, Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского. 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1

²Аспирант кафедры культурологии, ассистент кафедры журналистики и междокоммуникаций, Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского. 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1

¹cij_yar@mail.ru ✉, <https://orcid.org/0000-0003-3481-0127>

²p.zaytsevazaitseva@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0004-7391-2075>

Аннотация. В статье исследуется трансформация жанра портрета писателя в русской живописи второй половины XIX века – от частного биографического изображения к визуальному отражению образа культурного героя, встроенного в коллективную память нации. В XIX веке в России формируется новый тип культурного героя – писатель как выразитель национального самосознания и нравственно-интеллектуального идеала эпохи. Опираясь на концепцию культурной памяти, авторы демонстрируют, как процесс символизации превращает индивидуальные образы в устойчивые «фигуры памяти», а биографические нарративы – в мифологемы. В статье рассматривается, как литературоцентризм русской живописи проявляется не только в откровенной иллюстративности сюжетных сцен, но и в создании устойчивых визуальных типов писателя. Портрет, особенно у передвижников, выступает не только как продукт фиксации внешнего облика, но и как носитель культурного смысла, конструирующий сущность писателя. В XIX веке формируются две художественные традиции: академическая, тяготеющая к идеализации и парадности, и реалистическая, связанная с эстетикой передвижников и направленная на раскрытие внутреннего мира. Особое внимание уделяется типологическим моделям писательской миссии: Пушкин как романтический герой и основатель языка, Толстой как нравственный мыслитель, Достоевский как философ духа. Анализируется роль П. М. Третьякова и В. В. Стасова в формировании этих образов: уже к 1880-м годам портрет писателя в собрании Третьякова трансформировался из частного заказного изображения в элемент национального пантеона. Ключевым механизмом этой трансформации стало не художественное качество произведения, а его институциональная легитимация через экспозицию галерей.

Ключевые слова: портрет писателя; культурный герой; культурная память; литературоцентризм; Третьяковская галерея; репродукция; русская живопись XIX века

Для цитирования: Злотникова Т. С., Зайцева П. С. Писатели как культурные герои XIX века в портретах русских художников // Верхневолжский филологический вестник. 2026. № 2 (45). С. 192–202. <https://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2026-2-45-192>. <https://elibrary.ru/KROVOD>

THEORY AND HISTORY OF CULTURE AND THE ARTS (CULTUROLOGY, ART HISTORY)

Original article

Writers as cultural heroes of XIX century in portraits by russian painters

Tatyana S. Zlotnikova^{1✉}, Polina S. Zaitseva²

¹Doctor of art studies, Honored scientist of the Russian Federation, professor, department of cultural studies, Yaroslavl state pedagogical university named after K. D. Ushinsky. 150000, Yaroslavl, Respublikanskaya str., 108/1

²Postgraduate student, department of cultural studies, lecturer, department of journalism and media communications, Yaroslavl state pedagogical university named after K. D. Ushinsky. 150000, Yaroslavl, Respublikanskaya str., 108/1

¹cij_yar@mail.ru ✉, <https://orcid.org/0000-0003-3481-0127>

²p.zaitsevazaitseva@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0004-7391-2075>

Abstract. This article examines the evolution of the writer's portrait genre in Russian painting during the second half of XIX century – from a mere biographical depiction to representing a cultural hero as part of the nation's collective memory. The XIX century Russia saw the rise of a new type of cultural hero: the writer as the expresser of national identity as well as the moral and intellectual ideals of the time. Basing on the concept of cultural memory, the authors demonstrate how symbolization transforms individual images into enduring «figures of memory» and biographical narratives into mythologems. This article examines how the literary centrism of Russian painting manifests itself not only in the purely illustrative nature of narrative scenes, but also in creating the writer's recognizable visual types. In the work of the Peredvizhniki, in particular, the portrait serves not only as a depiction of a person's appearance, but also as a bearer of cultural meaning, defining the essence of the writer. During this period, two artistic traditions were formed: the academic one, tending towards idealization and ceremoniality, and the realist one, associated with the Peredvizhniki's (The Itinerants) aesthetics and aimed at revealing the inner world. The authors pay special attention to typological models of the writer's mission: Pushkin as a romantic hero and founder of the language, Tolstoy as an ethical thinker, and Dostoevsky as a spiritual philosopher and a sufferer, Gogol as a satirist in a state of spiritual crisis. The article analyzes the role of P. M. Tretyakov and V. V. Stasov in shaping these images – by the 1880s, the writer's portrait in Tretyakov's collection had evolved from a privately commissioned work into an element of the national pantheon. The key mechanism behind this transformation was not the artistic quality of the work, but its institutional legitimization through the gallery's exhibition.

Key words: writer's portrait; cultural hero; cultural memory; literary centrism; the Tretyakov gallery; reproduction; XIX-century Russian painting

For citation: Zlotnikova T. S., Zaitseva P. S. Writers as cultural heroes of XIX century in portraits by Russian painters. *Verhnevolzhski philological bulletin*. 2026;(2):192–202. (In Russ.). <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2026-2-45-192>. <https://elibrary.ru/KROVOD>

Введение

В русской культуре второй половины XIX века происходит качественное преобразование статуса писателя: из ремесленника слова или придворного автора он превращается в центральную фигуру национального самосознания, выразителя духовных исканий эпохи и носителя морального авторитета. Этот процесс не был спонтанным – он обусловлен комплексом исторических, социальных и культурных факторов, сформировавшихся в России после Отечественной войны 1812 года. Победа над Наполеоном, вопреки ожиданиям императорской власти, не укрепила монархическую идеологию, а, напротив, вызвала кризис традиционных ценностей и породила запрос на новые

формы национальной идентичности. В этих условиях писатель стал тем, кто определяет нравственные ориентиры общества, формулирует его чаяния и диагностирует болезни.

Эпоха декабристов, несмотря на провал восстания 1825 года, оставила глубокий след в общественном сознании. Идеология декабристов, основанная на концепции свободы личности и гражданского достоинства, легла в основу нового культурного дискурса, в котором литература перестала быть развлечением или украшением и превратилась в инструмент формирования национального характера. В отличие от предыдущих столетий, когда в России внимание общества было сосредоточено на государственных деятелях или военных, теперь центральной фигурой становится человек слова – поэт, мыслитель, художник

духа. Важнейшим фактором трансформации статуса писателя стало изменение отношения к слову в русской культуре.

Результаты исследования (1).

Творческая личность как культурный герой

М. И. Найдорф и А. П. Петрова подчёркивали многозначность термина «культурный герой» и предлагали различать архаический тип героя-основателя (своего рода демиурга) и фигуры новой, светской культуры – писателей, художников, политических лидеров [Найдорф, 2013, с. 298]. Найдорф проводит принципиальное разграничение: «культурный герой» – это персонаж мифа, совершающий мироустанавливающее событие, тогда как «герой культуры» – «общее название моделей поведения, почитаемых, охраняемых и транслируемых в немифологических культурах» [Найдорф, 2013, с. 300]. К числу стимулирующих факторов развития культуры относятся художественные тексты, которые, по концепции Ю. М. Лотмана, функционируют не как пассивные «склады» информации, а как активные «генераторы» смыслов. В рамках теории культурной памяти Лотман подчёркивает, что смыслы в культуре не статично «хранятся», а динамически развиваются и трансформируются. Тексты, формирующие «общую память» культурного коллектива, выполняют двойную функцию: с одной стороны, они служат ключом к интерпретации современных культурных текстов, с другой – постоянно порождают новые смысловые образования [Лотман, 1992, с. 201].

Для уточнения границ понятия Найдорф ввёл термин «герой культуры», обозначающий ценностно значимые модели поведения, почитаемые и транслируемые обществом в немифологический период [Петрова, 2021, с. 247]. В контексте русской культуры второй половины XIX века такими моделями становились Пушкин – как воплощение вольнолюбивого поэта, Гоголь – как сатирик-правдоискатель.

В этом контексте писатель XIX века, обладающий исключительным символическим капиталом и формирующий способы интерпретации действительности, закономерно занимает место одного из центральных культурных героев эпохи. При этом символ можно рассматривать как динамическое соотношение образа и значения, включающее последовательные этапы развития и трансформации [Васильев, 2015, с. 57]. Согласно концепции Ю. М. Лотмана, культура функционирует как особое пространство памяти, где тексты

прошлого не просто архивируются, но постоянно вовлекаются в новые смысловые контексты и обретают актуальность для последующих поколений [Лотман, 1992, с. 200–202]. В рамках этой модели креативная память выступает не как механическое воспроизведение прошлого, а как механизм, который «сохраняет прошедшее как пребывающее» – то есть делает исторический опыт постоянно присутствующим в культурном настоящем [Лотман, 1992, с. 201]. Согласно П. Бурдьё, символический капитал представляет собой «капитал в любой его форме, представляемой (то есть воспринимаемой) символически в связи с неким знанием или, точнее, узнаванием» [Бурдьё, 2001, с. 15], а его накопление происходит через признание в поле культурного производства. В русском контексте это проявлялось в системе связей между писателями, критиками и издателями: Белинский, Чернышевский и Добролюбов делали символический капитал легитимным, определяя, чьи произведения войдут в канон национальной литературы [Берг, 2000, с. 89].

С точки зрения теории культурной памяти Я. Ассмана, подобная фигура приобретает устойчивость благодаря процессам символизации: «коллективная память превращает образы в «фигуры памяти», а биографические нарративы – в мифы высокой убедительной силы» [Assmann, 1995, р. 128]. Ярким примером мифологизации служит образ Пушкина после дуэли 1837 года: П. В. Анненков в своих «Литературных воспоминаниях» фиксирует, как «смерть поэта на дуэли придала его образу особую трагическую завершенность, сделав его символом поэтической свободы и гражданского достоинства» [Анненков, 1983, с. 176]. Аналогичный процесс наблюдался в формировании мифа о «Толстом-пророке».

В этом процессе визуальные формы играют ключевую роль. Художественный образ выступает как носитель и «уплотнитель» культурной памяти, создающий долговременные визуальные матрицы восприятия. Литературоцентризм русской живописи не сводится к простой иллюстративности. Стернин писал: «Частный человек в литературе, театре, изобразительном искусстве середины XIX века – это личность, определяющая социальный облик своего времени, и вместе с тем существо, через которое эпоха выражает и познает самое себя» [Стернин, 2007, с. 87].

Именно поэтому живописный портрет становится одним из важнейших инструментов закрепления образа культурного героя. Он не только фиксирует внешний облик человека, но и отража-

ет культурный смысл его бытия и деятельности. В портрете Пушкина, написанном Кипренским (1827), трактованный античным духе плащ отсылает к романтическому идеалу поэта-пророка; в портрете Достоевского, который создал Перов (1872), скрещённые на коленях руки символизируют внутреннюю борьбу и сосредоточенность [Силантьева, 2022, с. 78]; в портрете Толстого, который написал Репин (1887), отсутствие парадных атрибутов и книга в руках подчёркивают миссию писателя как нравственного учителя [Юденкова, 2020, с. 112].

Таким образом, формирование писателя как культурного героя в России второй половины XIX века было результатом сложного взаимодействия исторических обстоятельств, культурных традиций и институциональных механизмов. Визуальное искусство, и в частности живописный портрет, стало одним из ключевых инструментов закрепления этого статуса, создавая устойчивые визуальные матрицы, которые до сих пор определяют наше восприятие великих русских писателей.

Результаты исследования (2).

Живописный портрет писателя – значимый культурный образ

Уже к середине XIX века литература получает в России статус высшей духовной ценности. На этот процесс влияли несколько факторов. Во-первых, глубоко укоренившийся стереотип о сакральной природе слова, восходящий к православной традиции почитания Слова как божественного начала. В светскую эпоху эта традиция трансформировалась: писатель занял место интерпретатора высших истин. Это определило особое отношение к писателю как к носителю духовной истины.

Во-вторых, уникальный статус писателя как пророка и носителя общественного смысла. К концу XIX века сложилась устойчивая система визуальных кодов, обозначающих ключевые архетипы писательской миссии: Пушкин – как основатель языка, Толстой – как нравственный ориентир, Достоевский – как исследователь «подполья» души.

В-третьих, противостояние интеллигенции и народа, ставшее центральной проблемой общественной мысли после реформы 1861 года. Ф. М. Достоевский в программном «Объявлении о подписке на журнал „Время“» (1860) сформулировал концепцию «почвенничества» как необходимости возвращения образованного общества к народным

истокам и сближения с народной жизнью. «Почва, – писал Ф. М. Достоевский, – вообще есть то, за что все держатся и на чем все укрепляются» [Достоевский, 1972, т. 20, с. 217].

В-четвёртых, строгие нравственные регуляции общественной жизни, где литературные критики (Белинский, Чернышевский, Добролюбов) выступали в роли «судей» художественного слова. Как отмечал М. М. Берг, литературная критика 1840–1860-х годов выполняла функцию морального цензора, легитимируя или отвергая авторов в зависимости от их соответствия идеологическим установкам эпохи [Берг, 2000, с. 112].

Современники определённо фиксировали возрастающую роль литературы в художественной жизни России. В 1878 году В. В. Стасов отмечал, что русская живопись второй половины XIX века «крепко обнялась с русской литературой, с её идеями, с её стремлениями», подчёркивая не просто тематическое сближение, а глубокое единство художественного сознания эпохи [Стасов, 1952, с. 373]. Эта связь получила институциональное закрепление: уже в 1896 году журнал «Искусство и наука» констатировал, что по экспонатам Третьяковской галереи можно проследить «как много общего в русской литературе и в русской живописи», а также «обнаружить тесную их связь с русской действительностью» [Алферов, 1896, с. 30]. Художники и писатели, решая сходные проблемы времени, внимательно следили за идейно-художественными исканиями друг друга, заимствуя художественные приёмы и развивая общие темы [Афанасьева, 2023, с. 162]. При этом совпадение тематики произведений передвижников с современной им литературой объясняется не только прямым влиянием, но и общностью эстетических, философских и социальных оснований, характерных для русской культуры второй половины XIX века.

Так, художественные практики фиксируют новые социальные тенденции. В картине Репина «Не ждали» (1884–1888) композиция неожиданного появления ссыльного напоминает тему возвращения из мест заключения в «Записках из Мёртвого дома» Достоевского; «Бурлаки на Волге» Репина (1870–1873) визуализируют образы из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» [Юденкова, 2020, с. 45]; «Религиозная процессия в Курской губернии» Перова (1880–1883) перекликается с сатирическим изображением провинциальной жизни в «Мёртвых душах» Гоголя. В то же время совпадение тем произведений передвижников с современной им литературой может указывать не

только на взаимное влияние, но и на общие эстетические, философские, культурные, социальные корни общей для них современности [Gray, 2000].

Ярким примером литературоцентризма служит картина Ярошенко «Всюду жизнь» (1888), название которой отсылает к философскому мотиву в «Записках из Мёртвого дома» Достоевского; картина Перова «Проводы покойника» (1865) функционирует как визуальный комментарий к поэме Некрасова «Мороз, Красный нос» (1863) [Февчук, 1986, с. 89], однако художник отступает от некрасовского прославления «величавой славянки» и концентрируется на бытовом эпизоде проводов умершего. Хотя персонажи картины лишены конкретных имён, в их облике угадываются герои некрасовской поэмы – вдова с двумя детьми. У Некрасова мать «правя савраской, у гроба / С вожжами» сидит вместе с детьми, «не смея рыдать» [Некрасов, 1981, с. 90]. Перов изменяет композицию: женщина помещена на дровни рядом с детьми, лошадь едва движется. В этой замедленной, почти остановившейся динамике и в сгорбленной фигуре героини художник передаёт не частное горе отдельной семьи, а универсальный опыт народного страдания. При этом Перов сохраняет ключевую для некрасовской поэмы тему тяжкой женской доли, транслируя через визуальные средства ту же трагедию, которую поэт выразил в строках о тяжести судеб русской женщины [Некрасов, 1981, с. 79]. Эти работы возникали в контексте тесных профессиональных связей художников с литературным миром: Перов, будучи членом Товарищества передвижных художественных выставок, регулярно общался с писателями на литературно-художественных вечерах. Заказы на портреты писателей от П. М. Третьякова свидетельствуют о признании мастерства Перова в передаче «внутреннего мира человека через внешние черты» [Юденкова, 2020, с. 172].

Позже в программной статье «Задачи графики» (1910) А. Н. Бенуа подчеркнет приоритет авторского текста и определит позицию художника как вторичную по отношению к писателю – «идущего вослед». По мнению Бенуа, основная задача иллюстратора состоит в гармоничном сопряжении собственного художественного видения с замыслом литературного произведения, в которое он «призван войти». При этом обязательным условием качественной иллюстрации является точное соответствие художественной интерпретации авторскому замыслу как на общем идейно-тематическом уровне, так и в передаче отдельных мотивов. Особое внимание Бенуа уделяет преду-

ждению о недопустимости «вкусового произвола» и субъективных «вольностей» в иллюстративной практике. Художник, по его убеждению, «находится в зависимости от творчества литератора, и если не обязан всецело подчиниться ему, то во всяком случае не должен забывать о необходимости подчиняться» [Бенуа, 1910, с. 44–45].

Литературоцентризм русской культуры в целом и, в частности, живописи проявляется не только в откровенной иллюстративности сюжетных сцен, но и в создании устойчивых визуальных типов писателя. Портреты писателей фиксировали и одновременно формировали их культурный статус: после появления портрета Крамского (1873) Толстой стал восприниматься как мыслитель, погружённый в нравственные искания; портрет Достоевского, который написал Перов (1872), закрепил за писателем имидж «мыслителя-страдальца» [Силантьева, 2022, с. 118].

Особо отметим, что И. А. Панченко рассматривала русский портрет середины XIX века как социальное пространство, в котором взаимодействуют художник, модель и зритель. Портрет, по её мнению, выступает ареной коммуникации между профессиональным художником, заказчиком и растущей публикой [Панченко, 2013, с. 193]. Ярким примером такой «арены» служит судьба портрета Толстого Крамского: после экспозиции на выставке ТПХВ 1874 года он вызвал широкий резонанс в прессе. Демократизация жанра, расширение круга изображаемых и изменение статуса художника как публичной фигуры создают условия, в которых портрет писателя превращается в механизм общественной репрезентации [Панченко, 2013, с. 195].

И. Н. Крамского в историографии искусства нередко характеризуют как «совесть эпохи» – оценка, отражающая его просветительскую позицию и общественную активность. Как отмечал М. В. Лифшиц, художник стремился найти людей, «тронутых тем, что называется идеей» [Лифшиц, 1985, с. 145]. Работу над портретом Л. Н. Толстого Крамской начал в 1873 году, одновременно создавая два варианта: для галереи П. М. Третьякова и для семьи писателя. По свидетельству современников, «домашний» вариант писался художником с большей лёгкостью, однако именно галерейный портрет получил признание как наиболее выразительный и был воспринят публикой как «официальный» образ писателя.

Этот портрет отражает поиск нового типа культурного героя – не романтического бунтаря и не революционного подвижника, а мыслителя, чьё

мировоззрение основывалось на нравственном поиске и философском осмыслении действительности. Как пишет И. Долгополов, художнику удалось выразить главное – «магнетическую власть всепроникающего взора писателя» [Долгополов, 1987, с. 300].

Исследования позволяют установить, что в XIX веке формируются две основные художественные традиции портрета. Первая – академическая, тяготеющая к идеализации модели, торжественной репрезентативности и подчёркнутой парадности образа. Ярким примером служит портрет Пушкина работы К. П. Брюллова (1836), созданный для Императорской Академии наук. Такие портреты соответствовали программе Академии, поскольку изображение должно было служить прославлению заслуг перед Отечеством, а не исследованию внутреннего мира.

Вторая тенденция – реалистическая, связанная с эстетикой передвижников, стремящаяся к раскрытию внутреннего мира человека. Выбор этого подхода был обусловлен программными установками Товарищества передвижных художественных выставок: в уставе 1870 года декларировалось, что искусство должно служить народу, отражать его жизнь и чаяния.

Для портретной живописи важно отметить, что первым подлинным героем русской культуры становится Пушкин. Это обусловлено тем, что он создал тот литературный язык, на котором заговорила вся последующая русская литература а его творчество охватывало все жанры – от лирической поэзии до прозы и драмы. Портрет Ореста Кипренского (1827) формирует устойчивый визуальный образ поэта.

Композиция портрета отличается продуманной и сбалансированной постановкой фигуры. Через плечо Пушкина небрежно, но выразительно наброшен модный в те годы шотландский плащ с клетчатой подкладкой «экосез» – деталь, которая не только завершает силуэт, придавая ему завершенность и цельность, но и отсылает к романтической эстетике 1820-х годов. В нижней части полотна помещена бронзовая статуэтка музы с лирой, символизирующая поэтическое призвание и связь творчества с античной традицией. Задумчивое выражение лица поэта перекликается с его собственными строками о сосредоточенности и достоинстве творческого труда. Сам поэт высоко ценил это изображение.

Портрет был впервые представлен на выставке Академии художеств в 1827 году и вызвал широкий общественный резонанс. Многочисленные

гравюры и литографии закрепляют этот образ, превращая его в канон. Позднейшие изображения варьируют сформированную Кипренским модель. Именно у Кипренского художественный образ – сочетание бытовой индивидуальности, романтического ореола и гражданской собранности – становится визуальной матрицей пушкинского образа.

Позже закрепляется ещё один тип писательской репрезентации – писатель как мыслитель и моральный авторитет. Портрет Н. В. Гоголя (1841), созданный кистью Ф. А. Моллера, по праву считается наиболее точным и выразительным прижизненным изображением писателя. Широкое распространение этого визуального образа стало возможным благодаря резцовой гравюре, выполненной другим художником Ф. И. Иорданом уже после смерти Гоголя. Именно эта гравюра обеспечила массовое воспроизведение портрета, который впоследствии регулярно публиковался в изданиях сочинений писателя, закрепив в общественном сознании определённый тип внешности Гоголя.

Само полотно было написано в 1841 году по инициативе самого Николая Васильевича, пожелавшего преподнести его в дар своей матери, Марии Ивановне Гоголь-Яновской. Стремясь предстать перед потомками в наиболее благоприятном свете, писатель облачился в парадный сюртук, который никогда ранее не носил, дополнив наряд необычной бисерной цепочкой. Он принял прямую, несколько напряжённую позу, возможно, пытаясь визуально скорректировать черты лица.

Композиционное решение портрета отличается лаконичностью: фигура писателя выделяется на фоне светлого голубого неба с едва уловимыми облаками. Отсутствие деталей в глубине пространства, сочетание приближённой точки зрения и фронтального ракурса придают изображению монументальность и сосредоточенность. Волосы естественно обрамляют лицо, взгляд направлен прямо на зрителя – открытый, спокойный, выражающий доверие, что отражает дружеские отношения между художником и моделью. На губах застыла едва заметная улыбка.

Портрет был написан за 11 лет до смерти писателя. П. В. Анненков утверждал: «Гоголь в последние годы жизни пребывал в состоянии нравственного разлада, что отразилось и на его внешности» [Анненков, 1983, с. 189]. При этом самый известный его прижизненный портрет стал своего рода визуальной биографией, зафиксировавшей характер писателя – напряженный, замкнутый, но с долей иронии.

Схожая ситуация обнаруживается в связи с портретами Льва Толстого. Портрет Крамского (1873) трактуется исследователями как концептуальный: он выражает не столько внешний облик, сколько нравственно-интеллектуальный поиск писателя [Силантьева, 2022, с. 135]. Этот «поиск» визуализирован через композиционные приёмы: взгляд, устремлённый в сторону от зрителя, поза сидящего в глубоком кресле с наклонённой головой, отсутствие парадных атрибутов – всё это отражает момент раздумья.

Портрет Л. Н. Толстого, созданный И. Н. Крамским, был предназначен для галерейной коллекции П. М. Третьякова, которая формировалась с конца 1860-х годов под названием «лица, дорогие нации». Вероятно, нежелание писателя позировать объяснялось не только его скромностью, но и глубоким несогласием с самой концепцией портретных галерей исторических деятелей. Для Толстого, чьи философские взгляды отвергали культ личности и рассматривали историю как сложный процесс, а не сумму биографий «великих людей», подобная идея казалась искусственной и ложной. Тем не менее Крамскому удалось преодолеть сопротивление и убедить Толстого принять участие в создании портрета.

Сеансы при написании портрета проходили в Ясной Поляне с 6 сентября по 3 октября 1873 года. Параллельно с основным полотном Крамской создал уменьшенную копию портрета, которую впоследствии преподнёс семье Толстых в знак благодарности. Этот портрет стал первым живописным изображением Льва Николаевича в истории русского искусства и открыл череду многочисленных работ, посвящённых писателю. После 1873 года образ Толстого стал одним из самых востребованных в русской культуре: к моменту смерти писателя в 1910 году было создано более трёхсот его изображений в различных видах изобразительного искусства – живописи, графике и скульптуре. Крамской, таким образом, не только запечатлел внешность Толстого, но и определил визуальный канон, который впоследствии использовали многие художники.

Репин в 1887 году развивает этот образ, вводя мотивы простоты, телесной плотности и замкнутости. Изменение было обусловлено трансформацией самой личности Толстого: к середине 1880-х годов он отказался от дворянского образа жизни.

Композиция портрета отличается предельной лаконичностью: фигура Толстого, облачённая в тёмную крестьянскую блузу, выделяется на светлом фоне чётким, почти графичным силуэтом.

Репин сознательно ограничивает палитру, строя изображение на нюансах серого и чёрного, однако в этом ограничении раскрывается его колористическое мастерство. Художник находит в глубине чёрного цвета богатую гамму тональных переходов – от бархатисто-тёмных до едва уловимосветлых оттенков, – что делает восприятие портрета визуально насыщенным, несмотря на внешнюю сдержанность. Внимание зрителя естественным образом фокусируется на немногих ключевых элементах: лице, руках и книге.

Эта формальная строгость служит не просто художественным приёмом, а становится средством раскрытия внутреннего мира писателя. Репин стремится передать суть личности Толстого – сочетание мощной интеллектуальной силы и подлинной, непоказной простоты. Отношение художника к писателю было пронизано глубоким восхищением: Репин неоднократно признавался, что после общения с Толстым другие лица кажутся ему скучными. Духовная аура писателя производила на него столь сильное впечатление, что он описывал своё состояние в присутствии Толстого как «загипнотизированное», в котором он невольно подчинялся воле собеседника. При этом Репин подчёркивал, что не разделял философско-религиозное учение Толстого; лишь оказавшись вдали от него, художник обретал способность критически осмыслить его идеи.

Портрет Ф. М. Достоевского (1872) работы Перова представляет иной тип писателя – мыслителя-страдальца. Перов использует приёмы, характерные для драматической живописи: контрастное освещение, создающее резкие тени на лице, скрещённые руки как жест внутреннего напряжения, и тёмный фон, изолирующий фигуру от внешнего мира, – всё это формирует визуальную метафору духовного испытания, «внутреннего суда» [Силантьева, 2022, с. 142]. Этот образ был сознательным выбором Перова, знавшего биографию писателя: Достоевский пережил расстрельную команду (казнь была заменена каторгой), четыре года каторги в Омске. Анна Григорьевна Достоевская подтверждала: «Фёдор Михайлович часто говорил, что его лицо должно отражать „всю тяжесть прожитой жизни“» [Достоевская, 1987, с. 203].

На полотне писатель запечатлён вполборота, с глубоко погружённым во внутренний мир выражением лица. Его фигура передаёт не просто задумчивость, а осязаемое внутреннее напряжение, характерное для творческого сосредоточения. Взгляд устремлён в сторону от зрителя – приём,

отражающий особенность Достоевского, который в процессе работы стремился к полному погружению в собственные мысли. Руки, плотно сжатые на коленях, усиливают впечатление замкнутости и душевной собранности. Отдельные искусствоведы отмечают возможную аллюзию в композиции на картину И. Н. Крамского «Христос в пустыне» (1872), созданную в тот же год, что и портрет Перова, – обе работы передают тему духовного одиночества и внутреннего поиска.

Художник сознательно выбирает лаконичное колористическое решение: тёмный, почти монохромный фон создаёт фоновую глубину, в то время как направленный световой акцент падает на лицо и руки писателя, выделяя их из окружающей среды. Отказ от ярких цветовых решений позволяет зрителю полностью сконцентрироваться на игре света и тени. Перов передаёт измождённые черты лица, резко очерченные скулы, чётко выступающие вены на кистях рук и текстуру потёртого пиджака, подчёркивая физическую хрупкость и духовную напряжённость модели.

Это противопоставление светлого переднего плана и тёмного фона приобретает символическое значение: оно визуализирует противостояние внутренней чистоты, нравственной стойкости и духовной глубины Достоевского миру, охваченному пороком, лицемерием и социальной несправедливостью. Портрет становится не просто изображением писателя, а философским высказыванием о его месте в мире – мыслителя, чей внутренний свет остаётся непоколебимым даже в условиях всеобщей тьмы.

Портрет И. С. Тургенева кисти И. Е. Репина (1874) представляет собой визуальную аллереорию «русского европейца» – ключевой модели культурного героя 1870-х годов. Образ писателя передан с достоинством и спокойной монументальностью: массивная фигура, седые волосы, уравновешенное выражение лица подчёркивают значительность личности. Сдержанная колористическая гамма, мягкое кистевое письмо без резких фактурных акцентов, гармоничная композиция – всё служит единой цели: выразить благородство и внутреннюю цельность образа. Тургенев изображён в элегантном костюме западного покроя, сдержанной позе, характерной для портретной живописи французских импрессионистов. Мягкое рассеянное освещение, отсутствие национальных атрибутов и интеллектуальная сдержанность взгляда подчёркивают его роль культурного посредника между Россией и Европой – именно так воспринимался писатель в кругу западников и в

европейских салонах, где он провёл большую часть жизни после 1850-х годов [Афанасьева, 2023, с. 172]. Этот портрет закрепил в массовом сознании образ Тургенева как «европейски образованного мыслителя», что соответствовало его литературной миссии – знакомить европейскую публику с русской действительностью через призму гуманизма.

Особый интерес представляет портрет Н. А. Некрасова кисти Крамского. В январе 1877 года Павел Михайлович Третьяков обратился к Ивану Николаевичу Крамскому с заказом на портрет Николая Алексеевича Некрасова для формирующейся коллекции «лиц, дорогих нации». К тому времени уже было известно, что писатель тяжело болен. Однако по настоянию Третьякова художник отказался от изображения поэта в состоянии болезненной немощи, стремясь передать его духовную силу и творческую одухотворённость. Возник классический погрудный портрет: Некрасов изображён сидящим прямо, голова слегка повернута, руки скрещены на груди – поза, выражающая внутреннюю собранность и достоинство. Совмещая работу с натуры и опору на фотографию, Крамской сохранил художественную правду: бледное, измождённое лицо не скрывает тяжести недуга, однако взгляд, полный внутреннего света и творческого огня, становится центром композиции. В этом контрасте – суть замысла: над физической слабостью возвышаются несломленная воля, вдохновение и нравственная стойкость поэта.

Результаты исследования (3). Портрет писателя и новые культурные тенденции

Этот переход от парадного к психологическому портрету символизирует общую трансформацию статуса писателя – от государственного деятеля культуры к носителю социальной совести.

Роль В. В. Стасова как куратора «визуального пантеона» русских писателей требует отдельного рассмотрения. В критических статьях В. В. Стасова сформулирована оригинальная концепция развития русского изобразительного искусства, основанная на трёхэтапной периодизации. По его мнению, история русского искусства прошла стадию «придворно-иностранных» влияний в XVIII веке, затем этап «казённо-официального» академизма в первой половине XIX века и, наконец, вступила в эпоху национального расцвета, начавшуюся в 1850-е годы [Стасов...]. Эта периодизация отражала убеждённость критика в том, что с

середины века русское искусство обрело самостоятельность и перестало быть производным от западноевропейских моделей, войдя в новую «самостоятельную эру» своего развития. Будучи не только критиком, но и личным другом Третьякова, Стасов активно участвовал в формировании коллекции портретов, выступая в роли идеологического фильтра. Именно по его настоянию были приобретены портреты Перова – Гоголя и Достоевского, которые изначально воспринимались публикой как излишне «мрачные» и не соответствующие канону парадного портрета.

Таким образом, Третьяковская галерея стала не просто собранием живописи, а институционализированным механизмом формирования национального культурного канона, где место в экспозиции равнялось признанию статуса «культурного героя».

Исследование О. В. Игнатевой, посвящённое диалогу П. М. Третьякова и В. В. Стасова, показывает, что включение портретов в собрание Третьяковской галереи являлось идеологическим актом: место в коллекции означало для героя портрета большое общественное признание [Игнатёва, 2017, с. 191]. Третьяков следовал советам критика системно: первыми портретами писателей в коллекции стали изображения Гоголя (Перов, 1872) и Достоевского (Перов, 1872); портрет Толстого Крамского (1873) был куплен сразу после выставки ТПХВ того же года [Юденкова, 2020, с. 145]. Уже к 1880-м годам портрет писателя в собрании Третьякова «трансформировался из частного заказного изображения в элемент национального пантеона. Ключевым механизмом этой трансформации стало не художественное качество произведения, а его институциональная легитимация через экспозицию галереи.

Позже образ активно распространялся в публичном пространстве через репродукции, журнальные иллюстрации, альбомы, позднее – школьные учебники.

Резюме

Так формировалась «иконография русской словесности»: Пушкин – как основатель языка и фундамента культуры; Толстой – как нравственный ориентир; Достоевский – как философ духа; Гоголь – как сатирик-новатор; Некрасов – как поэт народного горя; Тургенев – как европеец и культурный посредник. Эти роли закрепились благодаря синтезу биографических данных, критических оценок и визуальной репрезентации [Берг, 2000, с. 115]. Важно подчеркнуть, что куль-

турная память по своей природе является коллективной. Она обладает специфическими свойствами, в частности, избирательно сохраняет образы событий и персонажей, наделяя их выраженной позитивной или негативной оценкой. Благодаря этому механизму память формирует устойчивые полярные конструкции: «образы триумфа и страдания, жертвенных и победоносных героев, коварных и жестоких врагов» [Васильев, 2015, с. 43], которые становятся основой коллективного самосознания.

Визуальные коды этих образов укоренились в массовом сознании, став частью культурной памяти и национального самопонимания. Сегодня они проявляются в многочисленных памятниках, в иллюстрациях к школьным изданиям, в кинооб-
разах [Петрова, 2021, с. 247].

Статичность, присущая живописным портретам, способствует утверждению уникальной значимости творца-писателя. Эта «вечность» образа обеспечивает его устойчивость в культурной памяти: портрет Кипренского существует уже почти два столетия как неизменный визуальный стандарт пушкинского облика. А образы Толстого, Достоевского и других писателей, созданные передвижниками, до сих пор определяют наше восприятие этих культурных героев.

При этом выбор персон, изображаемых русскими художниками, свидетельствует об определённости пантеона культурных героев из числа выдающихся писателей. Вхождение в этот пантеон определялось тремя факторами: признанием критиков, популярностью у публики и соответствием идеалам эпохи.

Библиографический список

1. Алферов А. Д. Городская галерея Павла и Сергея Третьяковых // Искусство и наука. 1896. № 1. С. 30.
2. Анненков П. В. Литературные воспоминания. Москва : Художественная литература, 1983. 694 с.
3. Афанасьева И. А. В. Е. Маковский и русские писатели XIX века: неизвестные материалы // Художественная культура. 2023. № 2. С. 156–187.
4. Бенуа А. Н. Задачи графики // Искусство и печатное дело. 1910. № 2/3. С. 41–48.
5. Берг М. М. Литературократия: проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. Москва : Новое литературное обозрение, 2000. 352 с.
6. Бурдье П. Практический смысл / пер. с фр. Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. 562 с.
7. Васильев А. Г. Теория социальной памяти Аби Варбурга в интеллектуальном контексте эпохи // Время – история – память. Историческое сознание в пространстве культуры / под ред. Л. П. Репиной. Москва, 2007. С. 38–71.

8. Васильев А. Культурная память / забвение и национальная идентичность: теоретические основания анализа // Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке : коллективная монография, 2 издание. Москва : Совпадение, 2015. С. 29–57.
9. Долгополов И. В. Мастера и шедевры : в 3 т. Москва : Изобразительное искусство, 1987. Т. 2. 752 с.
10. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Ленинград : Наука, 1972. Т. 18, 19, 20, 22, 24.
11. Достоевская А. Г. Воспоминания. Москва : Правда, 1987. 559 с.
12. Дубовицкая Н. С. Роль почвенничества в формировании мировоззрения Ф. М. Достоевского // Вестник университета. 2013. № 15. С. 142–146.
13. Захаров В. Н. Почвенничество в русской литературе: метафора как идеологема // Проблемы исторической поэтики. 2012. № 10. С. 176–195.
14. Игнатъева О. В. П. М. Третьяков и В. В. Стасов: диалог о природе национального изобразительного искусства // Вестник Пермского университета. Серия История. 2017. № 2 (37). С. 75–84.
15. Лифшиц М. В. Иван Николаевич Крамской в его переписке // Труды Академии художеств СССР. 1985. Вып. 3. С. 138–161. URL: <http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/kramskoi.htm> (дата обращения: 12.02.2026).
16. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении // Избранные статьи : в 3-х т. Т. 1. Таллин : Александра, 1992. С. 200–202.
17. Найдорф М. И. Герой культуры в картине мира: к теории культурологического исследования // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2013. Т. 14, № 4. С. 293–304.
18. Некрасов Н. А. Мороз, Красный нос // Некрасов Н. А. Полное собр. соч. : в 15 т. Ленинград : Наука, 1981. Т. 4. С. 77–109.
19. Панченко И. А. Русский портрет середины XIX века: художник – модель – зритель // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. 2013. № 16. С. 186–207.
20. Петрова А. П. Культурный герой и экранный герой: сущностные характеристики образа // Художественная культура. 2021. № 1 (36). С. 244–265.
21. Силантьева В. И. Трансфер и трансформер в межвидовом художественном пространстве (литература и живопись) // Вестник культурологии. 2022. № 2 (101). С. 127–148.
22. Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства // Избр. произведения в 3 т. Москва : Искусство, 1952. Т. 2. URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1883_25_let_russkog_o_iskusstva.shtml (дата обращения: 12.02.2026)
23. Стасов В. В. Наши итоги на всемирной выставке // Стасов В. В. Избранные сочинения в трех томах: живопись, скульптура, музыка. Т. 1. Москва : Искусство, 1952. С. 339–376.
24. Стернин Г. Ю. Частный человек в искусстве и художественной жизни России середины XIX века. 1988 // Два века. XIX–XX. Очерки русской художественной культуры. Москва : Галарт, 2007. С. 86–112.
25. Февчук Л. П. О некоторых прижизненных графических портретах Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1986. Вып. 20. С. 11–134.
26. Юденкова Т. В. Эра Передвижников: взгляд из XXI в. // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 2020. № 4. С. 161–185.
27. Assmann J. Collective Memory and Cultural Identity // New German Critique. 1995. No. 65. P. 125–133.
28. Gray R. P. Russian Genre Painting in the Nineteenth Century. Oxford : Clarendon Press, 2000. 272 p.

Reference list

1. Alferov A. D. Gorodskaja galereja Pavla i Sergeja Tret'jakovyh = Pavel and Sergei Tretyakovs' city gallery // Iskusstvo i nauka. 1896. № 1. S. 30.
2. Annenkov P. V. Literaturnye vospominanija = Literary memoirs. Moskva : Hudozhestvennaja literatura, 1983. 694 s.
3. Afanas'eva I. A. V. E. Makovskij i russkie pisateli XIX veka: neizvestnye materialy = V. E. Makovsky and Russian writers of XIX century: unknown materials // Hudozhestvennaja kul'tura. 2023. № 2. S. 156–187.
4. Benua A. N. Zadachi grafiki = Graphics tasks // Iskusstvo i pechatnoe delo. 1910. № 2/3. S. 41–48.
5. Berg M. M. Literaturokratija: problema prisvoenija i pereraspredelenija vlasti v literature = «Literaturocracy: the problem of appropriation and redistribution of power in literature». Moskva : Novoe literaturnoe oboznanie, 2000. 352 s.
6. Burd'jo P. Prakticheskij smysl = Practical sense / per. s fr. Sankt-Peterburg : Aletejja, 2001. 562 s.
7. Vasil'ev A. G. Teorija social'noj pamjati Abi Varburga v intellektual'nom kontekste jepohi = Aby Warburg's theory of social memory in the intellectual context of the time // Vremja – istorija – pamjat'. Istoricheskoe soznanie v prostranstve kul'tury / pod red. L. P. Repinoj. Moskva, 2007. S. 38–71.
8. Vasil'ev A. Kul'turnaja pamjat' = Cultural memory / zabvenie i nacional'naja identichnost': teoreticheskie osnovanija analiza // Kul'turnaja pamjat' v kontekste formirovanija nacional'noj identichnosti Rossii v XXI veke : kollektivnaja monografija, 2 izdanie. Moskva : Sovpadenie, 2015. S. 29–57.
9. Dolgopolov I. V. Mastera i shedevry = Masters and masterpieces : v 3 t. Moskva : Izobrazitel'noe iskusstvo, 1987. Т. 2. 752 s.
10. Dostoevskij F. M. Poln. sobr. soch. = Complete collection of works. Leningrad : Nauka, 1972. Т. 18, 19, 20, 22, 24.
11. Dostoevskaja A. G. Vospominanija = Memories. Moskva : Pravda, 1987. 559 s.
12. Dubovickaja N. S. Rol' pochvennichestva v formirovanii mirovozzrenija F. M. Dostoevskogo = The role of pochvennichestvo in shaping F.M. Dostoevsky's

worldview // Vestnik universiteta. 2013. № 15. S. 142–146.

13. Zaharov V. N. Pochvennichestvo v russkoj literature: metafora kak ideologema = Pochvennichestvo in Russian literature: metaphor as an ideologeme // Problemy istoricheskoy pojetiki. 2012. № 10. S. 176–195.

14. Ignat'eva O. V. P. M. Tret'jakov i V. V. Stasov: dialog o prirode nacional'nogo izobrazitel'nogo iskusstva = P. M. Tretyakov and V. V. Stasov: a dialogue about the nature of national fine art // Vestnik Permskogo universiteta. Serija Istorija. 2017. № 2 (37). S. 75–84.

15. Lifshic M. V. Ivan Nikolaevich Kramskoj v ego perepiske = Ivan Nikolaevich Kramskoy in his correspondence // Trudy Akademii hudozhestv SSSR. 1985. Vyp. 3. S. 138–161. URL: <http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/kramskoi.htm> (data obrashhenija: 12.02.2026).

16. Lotman Ju. M. Pamjat' v kul'turologicheskom osveshhenii = Memory in light of cultural studies // Izbranye stat'i : v 3-h t. T. 1. Tallin : Aleksandra, 1992. S. 200–202.

17. Najdorf M. I. Geroj kul'tury v kartine mira: k teorii kul'turologicheskogo issledovanija = Cultural hero in the worldview: towards a theory of culturological research // Vestnik Russkoj hristianskoj gumanitarnej akademii. 2013. T. 14, № 4. S. 293–304.

18. Nekrasov N. A. Moroz, Krasnyj nos = Nekrasov N. A. Frost, the Red Nose // Nekrasov N. A. Polnoe sobr. soch. : v 15 t. Leningrad : Nauka, 1981. T. 4. S. 77–109.

19. Panchenko I. A. Russkij portret serediny XIX veka: hudozhnik – model' – zritel' = Russian portrait in the middle of XIX century: artist – model – viewer // Trudy istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. 2013. № 16. S. 186–207.

20. Petrova A. P. Kul'turnyj geroj i jekrannyj geroj: sushhnostnye harakteristiki obraza = Cultural hero and

screen hero: essential characteristics // Hudozhestvennaja kul'tura. 2021. № 1 (36). S. 244–265.

21. Silant'eva V. I. Transfer i transformer v mezhdovidovom hudozhestvennom prostranstve (literatura i zhivopis') = Transfer and transformer in the interdisciplinary artistic space (literature and painting) // Vestnik kul'turologii. 2022. № 2 (101). S. 127–148.

22. Stasov V. V. Dvadcat' pjat' let russkogo iskusstva = Twenty five years of Russian art // Izbr. proizvedenija v 3 t. Moskva : Iskusstvo, 1952. T. 2. URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1883_25_let_russkog_o_iskusstva.shtml (data obrashhenija: 12.02.2026)

23. Stasov V. V. Nashi itogi na vseмирnoj vystavke = Our results at the World Exhibition // Stasov V. V. Izbranye sochinenija v treh tomah: zhivopis', skulptura, muzyka. T. 1. Moskva : Iskusstvo, 1952. S. 339–376.

24. Sternin G. Ju. Chastnyj chelovek v iskusstve i hudozhestvennoj zhizni Rossii serediny XIX veka. 1988 = An individual in the Arts and artistic life of Russia in the middle of XIX century. 1988 // Dva veka. XIX–XX. Oчерki russkoj hudozhestvennoj kul'tury. Moskva : Galart, 2007. S. 86–112.

25. Fevchuk L. P. O nekotoryh prizhiznennyh graficheskikh portretah Pushkina About some graphic portraits of Pushkin made during his lifetime // Vremennik Pushkinskoj komissii. 1986. Vyp. 20. S. 11–134.

26. Judenkova T. V. Jera Peredvizhnikov: vzgljad iz XXI v. = The age of the Itinerants: a view from XXI century // Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 8: Istorija. 2020. № 4. S. 161–185.

27. Assmann J. Collective Memory and Cultural Identity // New German Critique. 1995. No. 65. P. 125–133.

28. Gray R. P. Russian Genre Painting in the Nineteenth Century. Oxford : Clarendon Press, 2000. 272 p.

Статья поступила в редакцию 29.03.2026; одобрена после рецензирования 19.04.2026; принята к публикации 07.05.2026.

The article was submitted on 29.03.2026; approved after reviewing 19.04.2026; accepted for publication on 07.05.2026