

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-1.16>

Перельман Ирина Владимировна

**ГЕНДЕРНЫЙ ПОДХОД КАК АНАЛИТИЧЕСКИЙ ПРИЕМ ИЗУЧЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА**

В статье в русле компаративистского подхода, основывающегося на синтезе гендерной экспертизы текстов, культурологии, истории искусства и рецептивной эстетики, исследуется русская живопись середины XIX века. Автор разбирает образы жанровой и портретной живописи в контексте гендерно-сенситивной окрашенности и выводит типологию сюжетов и мотивов, которые господствовали на данном этапе развития русской живописи. Выявляется система гендерных стереотипов, а также ситуативных гендерных практик, которые нашли наиболее яркое воплощение в искусстве этого времени.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2018/1/16.html](http://www.gramota.net/materials/3/2018/1/16.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2018. № 1(87) С. 69-78. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2018/1/](http://www.gramota.net/materials/3/2018/1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 7; 7.011

Дата поступления рукописи: 24.02.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-1.16>

*В статье в русле компаративистского подхода, основывающегося на синтезе гендерной экспертизы текстов, культурологии, истории искусства и рецептивной эстетики, исследуется русская живопись середины XIX века. Автор разбирает образы жанровой и портретной живописи в контексте гендерно-сенситивной окрашенности и выводит типологию сюжетов и мотивов, которые господствовали на данном этапе развития русской живописи. Выявляется система гендерных стереотипов, а также ситуативных гендерных практик, которые нашли наиболее яркое воплощение в искусстве этого времени.*

**Ключевые слова и фразы:** маскулинность; фемининность; гендер; гендерные стереотипы; художественный образ; русская живопись; репрезентация; рецептивная эстетика.

**Перельман Ирина Владимировна**

Государственный институт искусствознания, г. Москва

[perelman7655@mail.ru](mailto:perelman7655@mail.ru)

### ГЕНДЕРНЫЙ ПОДХОД КАК АНАЛИТИЧЕСКИЙ ПРИЕМ ИЗУЧЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

Середина XIX века традиционно рассматривалась в отечественном искусствознании как отдельный этап развития русского искусства [13]. Исследования последних лет показали сложность, пестроту и эклектичность искусства этого периода [22]. Его два магистральных стилевых рула: салонно-академическое и критически-реалистическое – формировали в художественной образности поле гендерно-чувствительных доминант, которые стали базой для сложения эстетических стереотипов маскулинности и фемининности.

Гендерно-сенситивный компонент в структуре художественного образа мы рассматриваем как его неотъемлемую часть, связанную с природой образа как такового, его социальной направленностью (емкостью) как имманентной категорией (характеристикой), присущей всякому продукту художественного творчества и являющейся частью его полисемантизма. Исследование визуального художественного образа, представленного в произведениях живописи, с позиций эстетической науки влечет необходимость использования ее рецептивных методов, возникших в недрах герменевтики и связанных с созерцанием художественного текста и настройкой исследовательской оптики на заданном (некоем проблемном) информационном компоненте. Такие методы позволяют трансформировать горизонты понимания семантической информации, заключенной в структуре образа, «уходить» от ее традиционализма, видеть новый эвристический потенциал. Данная исследовательская стратегия рассматривается сегодня как актуальная не только в сфере эстетических исследований, но и в современном искусствоведении [21]. Свое фундаментальное обоснование она получила в трудах Г. Г. Гадамера, в частности, в сборнике «Актуальность прекрасного» (1943-1977), в котором автор выдвигает идею о понятийной неисчерпаемости подлинно художественного высказывания и о том, что эстетическое сознание реципиента «может опереться на то, что художественное произведение само говорит о себе» [6, с. 256-257]. «Рецептивная свобода» делает возможным перемещение традиционного ракурса искусствоведческих исследований (в триаде «художник – произведение – зритель») с позиции «художник – произведение» на «произведение – зритель», тем самым актуализировав позицию «художник – зритель». Такой подход позволяет осознать историческую изменчивость смысла произведения, являющегося результатом взаимодействия воспринимающего субъекта (реципиента) и автора» [21]. Поскольку между эпохой создания произведения и зрителем может лежать значительный исторический промежуток, который является причиной трансформации зрительской рецепции, то и визуальное сообщение, предпосланное художником, понимается по-новому. «Герменевтика полагает, что временной интервал, разделяющий создателя и интерпретатора текста, несет в себе новые возможности понимания» [34]. Эта установка позволяет допустить и выявить в процессе исследовательской рецепции актуальную для современного исследователя информацию в пространстве художественных текстов минувших эпох. Она коррелирует с идеей Л. С. Выготского о том, что «оценка искусства будет всякий раз стоять в прямой зависимости от того психологического понимания, с которым мы к искусству подойдем» [5, с. 255]. Таким образом, социально-психологический компонент по поводу пола, или гендерно-окрашенный компонент (аспект), в структуре художественного образа мы понимаем как явление психологической эстетики, а исследование его исторической динамики как исследование в русле психологической эстетики [Там же, с. 9-30], о которой говорил Л. С. Выготский в своем труде «Психология искусства».

Значительное участие в нашем исследовании иных научных дисциплин (субдисциплин), таких как культурология, социология, психология, история искусства, без опоры на которые не мыслится гендерная экспертиза текстов, позволяет говорить о данной методологии как компаративистской. «Компаративистский подход приобретает сегодня особое значение, так как отражает более широкое поле интердисциплинарных процессов в постнеонеклассическом научном дискурсе, в котором вырисовываются новые комплексные стратегии исследования, метатеории и методологические подходы, связывающие созданные в различных цивилизациях и культурах типы научного мышления, творчества и восприятия действительности» [12, с. 21-22].

Среди новаторских тенденций искусства середины XIX века еще в советском искусствознании отмечалось сложение русской национальной художественной школы [36]. Русская живопись завоевывала новые

позиции, в ней появлялись актуальные сюжеты и темы, обреталась жизненность, злободневная современность, связь с действительностью. В 50-60-е годы XIX века утверждалось новое измерение реализма в русском искусстве. Оно отличалось от реализма предыдущего периода расширением сферы отражения жизни, обращением к бытовым и обыденным ситуациям, конфликтным и кризисным явлениям действительности. Именно эти особенности позволяют видеть в нем пространство актуального гендерно-измеримого контекста, в отличие от искусства салонно-академического, которое создавало мифы [33], в том числе и гендерной направленности. Кроме того, значительный корпус произведений русской литературы и публицистики критического характера, появившийся в данный период, оказывал на художников сильнейшее впечатление, побуждая отражать свои мысли и переживания в художественной образности. Искусство становилось «учебником жизни» [35], в котором рассматривались и критиковались вопросы общественного бытия, его стереотипы и противоречия, в том числе и те вопросы, которые современной наукой называются гендерно-сенситивными, то есть связанными с социальным проявлением пола. Они подвергались пристальному анализу и акцентировались как важная сторона жизни общества.

В русской культуре, особенно XIX века, вопрос о том, «что... в искусстве должно безусловно быть объектом воспроизведения, как социально значимая действительность, всегда был мерой вещей» [3, с. 24]. Остро этот вопрос встал в 50-х годах XIX века. Причиной его, по мнению многих критиков, стало поражение России в Крымской войне. «После окончания Крымской войны родилась и быстро выросла наша обличительная литература», – писал Д. И. Писарев [20]. Вслед за литературой рождалась новая живопись. «Крымская война и наступивший тотчас после нее период разверзли наконец уста и русскому художнику. До какой степени это нужно было; до какой степени также и искусство почувствовало себя общественной силой, создательницей того, что всем необходимо вовсе не для праздной забавы и любования; до какой степени много накопилось за последние годы материала, прежде неведомого, а теперь просившегося наружу; до какой степени новый живописец чувствовал потребность и призвание идти заодно с остальным обществом, – это все ярко доказывается той массой картин, которая стала появляться со времени нового царствования, тотчас после окончания Крымской войны. Это все были картины с новым содержанием и настроением. Ни в один прежний период не было подобной массы художественных созданий. С конца 50-х годов они полились нескончаемым, все более и более разраставшимся потоком. Все они, почти одно сплошной массой, принадлежали уже такому направлению, в котором нарисовались свои особенные, совершенно определенные черты. Первыми и главными чертами явились реализм и национальность» [27, с. 42-43].

Середина XIX столетия актуализировала проблему познания жизни средствами искусства. В изобразительном искусстве наблюдались тенденции «к освоению реальности (как в историческом, так и в современном контексте)» [29, с. 179]. Кроме того, внесение в содержательный контекст русской живописи образов людей, почерпнутых художниками в отдаленных уголках России и зарубежья, интерес к жизни и культуре других стран и народов способствовали появлению в ней этногендерного компонента, обогащающего гендерно-репрезентативное поле и отражающего широкую панораму гендерных моделей, идеологий, практик.

В преддверии рассматриваемого периода в русской живописи происходило становление нового этапа развития национального бытового жанра. Он был связан с именем Павла Андреевича Федотова. «В маленьких полотнах Федотова русское общество увидело свою ничем не приукрашенную жизнь, рассказанную искренне, правдиво, безыскусственно и удивительно ярко» [16, с. 13]. В центре творчества Федотова – актуальное малоприглядное поле мужского и женского социального поведения, подвергающееся острокритической художественной критике. Разносторонне одаренный человек в изобразительном искусстве Федотов заявил о себе, прежде всего, в рисунке. В его богатом графическом наследии выделяется корпус работ, связанный с гендерной проблематикой, и в первую очередь с критикой бытования современного ему института семьи. Ищущий и не находящий в жизни справедливых основ человеческого существования [30] Федотов иронично высказывался о жизни, о семье и принципах ее устройства. Сравнивая жизнь с толкучим рынком, Федотов писал: «Не хвастайтесь умением выбрать жену – нет, такого умения не существует. Молитесь только, чтобы попасть вам на честного продавца толкучего рынка» [17, ед. хр. 25, л. 1]. Холодный расчет как принцип построения семейного союза обыгрывается художником в рисунках «Первое утро обманутого молодого» (1844), «Старость художника, женившегося без приданого в надежде на свой талант» (1846-1847), «Невеста с расчетом» (1849). Свое блестящее воплощение она находит в картинах «Разборчивая невеста» (1847) и «Сватовство майора» (1848). И если у Федотова такие семейно-обличительные сюжеты несут оттенок социального анекдота, то у такого яркого жанриста второй половины XIX века, как В. В. Пукирев, они преодолевают анекдотичность и говорят о завязке будущего семейного конфликта, последствия которого представляются самыми серьезными («Прием приданого по описи» (1873)). Таким образом, в русской живописи 40-х-70-х годов XIX века складывается система сюжетов, изобличающих корыстно-мещанский принцип создания семейного союза и образно раскрывающих стратегии гендерного поведения его участников и их окружения.

Шестидесятые годы XIX века становятся временем, в течение которого русское изобразительное искусство делает настойчивые попытки эстетического осмысления мужского и женского социокультурного опыта разных исторических эпох. В эти годы начинает формироваться историко-бытовой жанр русской живописи, основоположником которого считается В. Г. Шварц [31]. Получив образование в Александровском лицее и Петербургском университете, одновременно занимаясь в классе батальной живописи Императорской Академии художеств, Шварц своим творчеством наметил художественное осмысление того русского исторического наследия, которое впоследствии блестяще продолжили разрабатывать В. М. Васнецов, В. И. Суриков и А. П. Рябушкин. Зерном его творчества был интерес к временам допетровской Руси. Несмотря на короткую

жизнь, своими картинами и рисунками на сюжеты из средневековой русской истории Шварц сумел продемонстрировать не только художественный талант, но и великолепные знания характеров, быта, костюмов, обрядности допетровской Руси. «Как все это верно, как исторично!» – писал В. В. Стасов [28, с. 295] о картине Шварца «Сцена из домашней жизни русских царей (игра в шахматы)» (1865). Именно эти особенности творчества художника позволяют нам говорить о моделировании в его произведениях мужского и женского социально-исторического бытования, своеобразного гендерного ретроспективизма, в центре которого – репрезентация царско-боярской среды. В своих исторических пристрастиях Шварц отдавал предпочтение XVI и XVII векам. «Тут было истинное его поле, истинное его призвание» [Там же, с. 291]. На эстетическом осмыслении видных фигур русской истории XVI и XVII веков строятся основные произведения Шварца, среди которых картина «Иван Грозный у тела убитого им сына» (1864), рисунок «Обряд поднесения перчатки Иоанну Грозному на соколиной охоте» (1868), картина «Патриарх Никон в Новом Иерусалиме» (1867), иллюстрации к повести А. К. Толстого «Князь Серебряный» (1862-1864).

В центре внимания художника находится деспотичная личность, наделенная огромной властью. Эту личность автор понимает как своеобразного культурного героя ушедшей эпохи, воплощающего образ гегемонной маскулинности, и производит ее глубокую психологическую разработку. «Шварц впервые в русском искусстве создал яркий образ Ивана Грозного» [32, с. 724]. Грозный стал для художника главным выразителем гегемонной маскулинности патриархатного социального порядка. «Гегемонная маскулинность всегда конструируется по отношению к разнообразным подчиненным маскулинностям, а также по отношению к женщинам» [11, с. 249]. Она находится на вершине гендерной иерархии. Ей подчиняется другая форма маскулинности – маскулинность соучастников [8], то есть тех мужчин, которые не стремятся занять гегемонную позицию в социуме из-за отсутствия желаний или возможностей. В творчестве Шварца это гонцы, ратники, воеводы, послы, образы которых художник создает в картинах и рисунках («Гонец XVI века» (1868), «Русский ратник» (1864), «Воевода царя Алексея Михайловича» (1865), «Русский посол при дворе римского императора» (1866), «Иностранные послы в посольской избе XVII века» (1867)). Тяжеловесность и неповоротливость воинов, облаченных в кольчугу, шлемы, сапоги с завороченными сверху носками, а также дорогое посольское одеяние, соединенное с величавостью образов, доподлинно воссоздают ведущие средневековые практики маскулинности.

Поле мужского бытования средневековой Руси Шварц расширяет за счет художественного осмысления маскулинных практик частной жизни. Показательна в этой связи картина «Царь Алексей Михайлович, играющий в шахматы» (1865). В ней шахматную партию разыгрывают люди разного положения: царь и боярин. Сюжетика частной жизни русских царей обычно связывалась художниками со сценами охоты, пиров. Шварц впервые в русской живописи показывает царя, увлеченного интеллектуальной игрой, что делает образ последнего более полнокровным, раскрывает непривычную для зрителя сторону царской жизни. Подобным подходом художник словно выказывает свое положительное отношение к царственной особе, указывает на ее интеллектуальный потенциал, разрушает закрепленные в искусстве традиционные изобразительные стереотипы русских государей, дополняет круг репрезентации гегемонной маскулинности новым содержательным контекстом, наполняет исторический жанр бытовым «звучанием». Главные герои картины, будучи партнерами в игре, в жизни занимают разный социальный статус, об этом говорит стоящая фигура боярина, композиционно противопоставленная художником сидящему царю, передвигающему шахматные фигуры.

Женские исторические образы художнику не удавались так, как мужские. Они страдали отсутствием той глубокой психологической разработки, которой отличались его мужские персонажи. Показателен в этой связи рисунок Шварца «Ярославна» (1867), иллюстрация «Наречение царской невесты царевною» (1868), картина «Угощение боярина (князь Серебряный в гостях у боярина Морозова)» (1865). В них очень точно выписан женский исторический костюм, украшения, но поведение самих героинь скованно, порой обезличено. В отдельных произведениях подчеркивается обрядность, церемониальность происходящего. От героинь веет торжественностью и покоем, величавостью и достоинством, которое является частью этического и эстетического конструкта средневековой русской феминности.

Особняком в этом ряду стоит последняя картина Шварца «Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче» (1868). Традиционно исследователи утверждали, что идеей картины является противопоставление в ней двух чуждых миров, сосуществующих внутри средневекового русского социального уклада: «...на одном конце пышное великолепие царя и придворных, а на другом – нищий, угнетенный народ» [32, с. 736]. Нам бы хотелось обратить внимание на то, что картина посвящена женской царственной особе, которая напрямую в ней не представлена. Зритель видит роскошный поезд с золоченой каретой, в которой, как в драгоценном ларце, царица сокрыта. К женскому историческому образу как к некоей тайне, пока недоступной, неподвластной точному художественному воплощению (определению), мастер только робко подступает, изображая лишь внешнюю оболочку, в которую он заключен. Одновременно таким композиционным решением автор очень точно подчеркивает принадлежность этого образа исключительно частной жизненной сфере, строгую регламентированность его социального бытования (поведения), ограничение явленности. Пройдет немало времени, прежде чем яркие женские образы русской истории найдут свое замечательное воплощение в произведениях В. И. Сурикова и И. Е. Репина. На раннем же этапе развития русской исторической живописи в центре пристального художественного осмысления находилась мужская личность. Пробовалось осмысление женских исторических и литературных персонажей, но не получило убедительной разработки.

Окончание в 1856 году Крымской войны показало отсталость России в основных направлениях развития, а также способствовало формированию гражданского сознания в широких слоях населения империи. «В живописных произведениях на повседневные темы снова зазвучали критические “некрасовские” ноты, а сам бытовое

жанр начинал завоевывать ведущее положение в живописи» [36, с. 10]. Начинает развиваться критическое направление русской живописи. Однако ее устойчивым признаком являлось то обстоятельство, что «передовой гражданской позиции художника не всегда соответствовала высокая степень одаренности» [Там же, с. 7], в связи с чем значительная часть произведений живописи, ярко репрезентирующих круг гендерно-чувствительных проблем своего времени, сегодня относятся к малоизвестным и считаются произведениями второго плана.

Одним из первых представителей критического направления в русской живописи середины XIX века является Н. Г. Шильдер. «Именно Шильдер впервые в ту эпоху обратился к теме женской судьбы, которая приобрела потом особенное значение в творчестве ряда художников-шестидесятников» [Там же, с. 10]. Его творчество развивалось под влиянием произведений П. А. Федотова. В нем чувствуется та же острота социального звучания. Однако по силе живописной выразительности художник все-таки Федотову уступал. Творчество Шильдера позволяет выявить круг гендерно-сенситивных сюжетов и проблем. Его образы вбирают критику повседневных гендерных практик и одновременно выявляют ведущие гендерные идеологии, обозначенные в пространстве русской культуры этого периода. Лучшей работой Шильдера считается картина «Искушение» (1857), за которую автор получил Большую серебряную медаль Императорской Академии художеств. В ней обличается проблема нравственного выбора, стоящая перед женщиной в критический момент ее жизни. Сюжет соблазнения бедной девушки хитрой сводней представляет собой в искусстве извечный мотив «столкновения невинности и соблазна» [14, с. 34]. Аллегорическое изображение гендерно-обусловленной «мышеловки» роднит «Искушение» Шильдера с акварелью Федотова «Мышеловка, или Бедной девушке краса – смертная коса» [14]. Мотив «мышеловки» подчеркивается художником и во включении в сюжет кошки, охотящейся на мыш. Смысловое наполнение картины Шильдера также аналогично рисунку А. Ф. Чернышева «Сваха и модистка» (1840-е). Художник обличает беспомощность молодой модистки перед лицом тяжелой жизни. Обращает на себя внимание и занятие молодой особы: у Федотова – швея, у Шильдера – вышивальщица, у Чернышева – модистка. Мотив молодой бедной девушки, кормящейся швейным промыслом, будет продолжен в картине Я. В. Шаврина «У постели больной матери» (1867). Шаврин, в отличие от других художников, сумел найти новые смысловые грани в образе такой героини. В картине нет искусительницы – сводни. Молодая швея кормит своим трудом старушку-мать, как и у Шильдера, но борется не с искушением, а с бедностью и собственной усталостью. Усталость и безысходность как главные эмоциональные доминанты молодой женщины, пытающейся самостоятельно содержать себя, станут основными образными характеристиками героинь русской живописи середины XIX века и найдут законченное знаково-символическое воплощение в сюжете о швее. Именно образ молодой швеи формирует эстетическую норму страдающей женственности и воплощает в себе гендерный стереотип в сфере женского труда городского населения данного культурно-исторического периода. Подтверждение этому мы находим и в работах других художников, в частности, М. П. Клодта «Швея» (1875), К. Е. Маковского «Швея» (1861). Образ молодой женщины, беззащитной в своей бедности, продолжает развиваться у А. Е. Бейдемана в рисунке «Сцена на кладбище» (начало 1850-х), в акварели К. А. Трутовского «Благотетельница».

Бедность как социальная характеристика молодой женщины разрабатывается художниками через целую систему мотивов, в частности, через мотив женского «дворянского пролетариата» [1], вынужденного добывать самостоятельно хлеб насущный и служить низшим сословиям, как в картине В. Г. Перова «Приезд гувернантки в купеческий дом» (1866). Воплощением трагического в женской судьбе становится мотив болезни или потери супруга-кормильца, как в картине М. П. Клодта «Большой музыкант» (1859), К. Е. Маковского «Вдовушка» (1865) или В. Г. Перова «Проводы покойника» (1865). Сюжет о девушке-бесприданнице, выдаваемой замуж насильно, был необычайно популярен в критическом направлении русского искусства середины – второй половины XIX века и являлся одним из ведущих мотивов художественной критики в отношении бесправия молодой женщины распоряжаться собственной судьбой (Ф. С. Журавлев «Перед венцом» (1874), «После свадебной церемонии» (1874)). Он воплотился в пьесах А. Н. Островского «Бедная невеста» (1851), «Гроза» (1859). В живописи он находит высшее свое выражение в картине Н. Н. Пукирева «Неравный брак» (1862). Необычайная сила художественного обобщения в этом произведении рождается за счет автобиографичности сюжета для художника [7]. Молодая женщина становится жертвой моральной нечистоплотности, с одной стороны, престарелого жениха, а с другой – собственных родственников, осуществляющих выгодную материальную сделку. Подобные сюжеты являются формой эстетического обличения торговли молодыми женщинами, социального насилия в отношении них. Словно предвосхищением картины Н. Н. Пукирева становится работа Н. Г. Шильдера «Сговор невесты» (1859), в которой очень подробно, повествовательно разработан сюжет сговора невесты за нелюбимого старика ради обеспечения семьи. Автор дает меткую эмоционально-психологическую характеристику всем персонажам картины, обличая человеческое равнодушие, с одной стороны, и бессилие – с другой.

Сюжет «Сговора невесты» вместе с Шильдером в 1859 году в конкурсе на получение Большой золотой медали начинает разрабатывать А. М. Волков. По иному, но не менее драматично он интерпретирует этот сюжет в своей картине «Прерванное обручение» (1860). В его многофигурной сложной композиции с подчеркнутой «наглядностью» показано «разоблачение» жениха богатой невесты из купеческого сословия, ведущего двойную личную жизнь и уже бросившего женщину с ребенком. На близком мотиве строится сюжет картины В. В. Пукирева «Прерванное венчанье» (1877). В таком «прочтении» сюжета две женщины становятся жертвами нравственной нечистоплотности, обмана. Обе страдают и остаются с разбитым сердцем. Конфликт, вбирающий манипулирование судьбами нескольких женщин, эстетически обличает неблагоприятное поведение ведущего участника традиционного гендерного контракта, в разы усиливает идею женской

социальной беспомощности, создает ее ситуативный стереотип. Таким образом, социальная уязвимость молодой женщины становится одним из ведущих критических мотивов в живописи рассматриваемого периода и отражает систему стереотипов женского бытования в российском обществе середины XIX века.

В целом сговор невесты, благословение, обручение как брачные мотивы (предсвадебные этапы) получают в сюжетах бытовой русской живописи широкое освещение в разных сюжетно-смысловых интерпретациях (С. И. Грибков «Перед свадьбой» (1872), «Благословение на свадьбу» (1886), «Благословение невесты» (1887), К. А. Трутовский «Свадебный выкуп» (1881)). В этой связи обращает на себя внимание картина А. Ф. Чернышева «Благословение невесты» (1851). В работе чувствуется близость автора художественному мышлению Федотова. «Само стремление Чернышева воплотить в лице невесты свое представление об идеально чистом, совершенном девическом образе близко исканиям Федотова, создающего в эти годы в своих картинах и портретах глубоко лирические женские типы» [24, с. 244]. Преемственность Чернышева, восходящая к Федотову, чувствуется и в композиционном строе картины, в освещении героев. Обобщая сказанное, можно сделать вывод о том, что образ невесты стал одним из устойчивых мотивов женственности, одним из проявлений прекрасного женского образа в русской живописи середины XIX века, эстетической нормой воплощения женственности в данный культурно-исторический период ее осмысления, в многообразии сюжетных мотивов формируя один из главных стереотипов женственности. Своеобразной антитезой стереотипу невесты становится образ молодой вдовы, который выводит женский персонаж на иной социальный статус, рефлексию и эмоциональную интонацию (Я. Ф. Капков «Вдовушка», П. А. Федотов «Вдовушка» (1851-1852), К. Е. Маковский «Вдовушка» (1865)).

Однако появлялись женские образы и иного порядка. В. Максимов создает модель визуальной типизации женских гендерных ролей привычного репертуара действий. В картинах «Шитье приданого» (1866), «Мечты о будущем» (1868), «Материнство» (1871) связующим образным звеном становится закрепленный традицией мотив перехода (перерождения) героини из состояния невесты в состояние женщины, ожидающей ребенка, и финального – состояния материнства. Символично, что ни в одной из картин не присутствует мужской образ, поэтому ступени становления женственности воспринимаются как этапы автономного развития, этапы инициации материнства, движения к нему как к возвышенному, кульминационному событию, важнейшему акту природного и социального проявления пола.

Бытовые деревенские сцены, типы российских и украинских крестьян и крестьянок, местных дворян и церковнослужителей составляют важную, чувствительную с позиций гендерной окрашенности образность русской живописи середины XIX века. Сюжеты картин, связанных с народными гуляниями, свадебным церемониалом, ярмарками и рынками, переселенцами формируют эстетический стереотип народной гендерной ментальности. Глубокий вклад в создание такой образности внесли крупные мастера живописи середины – второй половины XIX века, такие как В. П. Верещагин, И. П. Трутнев, И. И. Соколов, К. А. Трутовский. Они представили гендерное пространство Российской империи как пространство взаимодействия разных национальных групп, тем самым эстетически осмыслили этногендерный контекст империи. Средствами живописи они сформировали категориальную матрицу гендерного уклада Российской империи. Часто эстетическая интерпретация этнических гендерно-чувствительных сюжетов была связана не только с регионом центральной России, но и с народами Европы, Кавказа, Средней Азии, Китая. В частности, китайскую национальную образность и быт разрабатывали такие русские художники середины XIX века, как А. М. Легашев, К. И. Корсагин, И. И. Чмутов, Л. С. Игорев [26].

Тема любви и ее основной мотив – свидание, тема семьи, родительства и ее основной мотив – материнство – получают в творчестве художников середины XIX века самое широкое национально-этническое осмысление. Таким образом, в русской живописи середины XIX века сложился полиэтничный гендерный дискурс, выявлявший гендерную стереотипизацию, характерную для многонационального государственного образования. Этот факт, кроме прочего, разрушает представление о русоцентричности культуры Российской империи XIX столетия. Кроме того, в исследовании живописи как части визуальной культуры мы солидарны с позицией Е. А. Вишленковой, которая признает визуальное не менее важным, чем нарратив, и «не сводимым к структуралистскому пониманию языка как логоса... в визуальные исследования входит изучение эмоций и анализ процессов стереотипизации, через которые осуществляется осознание пола, расы, сексуальной ориентации, класса, нации, субкультурной идентичности» [4, с. 16-17]. Такому подходу к воплощению перечисленных мотивов активно способствовали заграничные поездки, прежде всего, пенсионерские, молодых художников – выпускников Императорской Академии художеств – на стажировку в Италию и другие европейские страны. Кроме того, вниманию живописцев к сценам семейной жизни и появлению в искусстве темы частного человека и частной жизни способствовала казарменная атмосфера России конца 1840-х – начала 1850-х годов. Семья как один из главных институтов гендерной стереотипизации переживает в этот период одно из самых разнообразных своих осмыслений. Мотив семьи раздвигает социальные и этнические границы, и если в произведениях салонно-академической направленности он имеет холодно отстраненный, социально-репрезентативный контекст (Е. С. Сорокин «Семейный портрет» (1844), Ф. М. Славянский «Семейный портрет. На балконе» (1851), «Семейный портрет» (1852)), то в работах критической направленности – контекст соучастия, взаимопомощи, теплоты семейных отношений (М. С. Башилов «Три поколения» (1858), В. П. Верещагин «Свидание заключенного со своим семейством» (1868), Е. С. Сорокин «Испанские цыгане» (1853), С. И. Грибков «Крестьянин, стригущий овцу» (1852)).

В середине XIX века в русском изобразительном искусстве появляется мотив женщины нового типа, отражающий трансформацию гендерных норм среди просвещенной молодежи 60-х годов. В этой связи необходимо назвать иллюстрацию К. А. Трутовского к басне И. А. Крылова «Прохожие и собаки» (1864), а позже появление картины того же автора «Сельская учительница» (1883). Подобные образы являются предтечей

будущей системы сюжетов о социальной роли женщины нового типа, которая будет глубоко осмыслена мастерами живописи второй половины XIX века, в частности, художниками-передвижниками.

Проблема гендерной экспертизы портретного жанра связана с общими проблемами развития общества исследуемого периода, его основных тенденций, гендерной политики. Поскольку в портретном жанре фиксируются образы самые незаурядные, с одной стороны, а с другой – типические для своего времени в их общих психологических проявлениях, можно утверждать, что в портрете отражается «культурный герой» времени, вбирающий в себя характеристики ведущих гендерных идеологий эпохи. Портрет есть своего рода частный случай отражения гендерных моделей эпохи в их конкретной, эстетически преобразованной, возведенной в степень образа явленности, отраженной под углом зрения художника. В портрете мы видим «человека общественного» [2, с. 296] в его отношении к обществу и общества к нему, что отражает характер его социальных связей, являющихся важнейшим аспектом гендерной экспертизы образа. Это сохраняется «даже и тогда, когда речь идет о портретах камерных, интимных, в которых общественное лицо реального конкретного человека выражено даже и не через его общественную среду, а только через него самого» [Там же]. Кроме этого, необходимо помнить, что портрет как произведение искусства есть результат взаимодействия двух личностей: модели и художника. Художник наделяет модель своими впечатлениями, представлениями о ней. Поэтому появляющийся в искусстве новый образ человека, названный исследователями «портретная личность» [Там же, с. 305], является самостоятельным, суверенным носителем информации, художественного символизма. «Портретная личность» задает собственное поле гендерного моделирования, часто не лишённого идеализма, возникшего только в искусстве и обусловленного волей художника. Причем на смысловые пласты портрета влияет гендерная идентичность, пол художника, так как любые исследования человеческой личности (а именно в таком «разрезе» мы понимаем жанр портрета) всегда гендерно окрашены. Эти обстоятельства говорят о том, что гендерный контекст художественного образа должен рассматриваться как особая эстетическая субстанция, что он выявляет особый пласт эстетической проблематики, связанной с художественным осмыслением социального измерения пола.

Середина XIX века одними исследователями считается «периодом безвременья портретного жанра» [9, с. 16], другими расценивается как период ведущего значения жанра портрета [19], который начинает стремительно развиваться и является неисчерпаемым источником для исследователя. С одной стороны, снижается художественный уровень академических портретных работ по сравнению с их взлетом во второй половине XVIII – первой половине XIX века. Портрет развивается в рамках социально-репрезентативной функции, что обедняет его содержательность, но формирует константное поле гендерно-сенситивных доминант. С другой стороны, в недрах набирающего силу реализма портрет начинает приобретать «все новые особенности, позволяющие достигать того или иного воздействия визуального образа, демонстрируя разные портретные типы и персонажи, понятные широкой публике или неприемлемые для нее (в частности, крестьянские типажи, вызвавшие социальное смущение и, как правило, редко до 1860-х гг. становившиеся экспонатами выставочного пространства)» [Там же, с. 202]. Такая разноголосица исследовательских выводов говорит не только о сложности и многослойности общей картины развития портретного жанра в рассматриваемый период, но и о многообразии его сюжетно-смысловых доминант, в том числе и гендерно окрашенных.

Одним из самых популярных в 1850-х годах светским портретистом в Петербурге был С. К. Заряно. Он работал в эстетически привлекательной с точки зрения социальной репрезентации человека манере. Чиновники, купцы, военные, представители знати считали обязательным иметь собственный портрет кисти Заряно. Заказчики, прежде всего, желали видеть себя на портретах изображенными со всеми признаками благополучия и привилегированности. Мастер охотно следовал желаниям заказчиков и таким образом отходил от центральной проблемы портрета – глубокой личностной характеристики модели. Кроме того, собственный взгляд Заряно на живопись сводился к тому, что этому искусству подвластно лишь внешнее изображение сущего в мире [15]. Среди последователей Заряно нужно назвать Н. Л. Тютрюмова, Д. П. Маляренко, Ф. М. Славянского, И. А. Тюрина. В творчестве этих художников сложился стереотип презентативной маскулинности, выразившийся в жанре мундирного портрета. Этот жанр кодифицировал расстановку социальных значимых акцентов успешной маскулинности.

«Мундирный портрет – наиболее распространенный тип портрета 1840-1850-х годов. Мундир, потерявший свой романтический ореол, – своего рода фасад николаевского царствования» [9, с. 21]. Мундир становится неотъемлемым атрибутом маскулинности, выражением ее сущности, социального статуса (С. К. Заряно «Портрет А. С. Танеева» (1853), «Портрет генерал-лейтенанта Я. И. Ростовцева» (1855); Ф. М. Славянский «Семейный портрет» (1852), И. К. Макаров «Портрет генерала Е. П. Самсонова (1869)). Переливающаяся фактура атласных лент, блеск эполетов и орденов, импозантное лицо модели, часто украшенное усами, выступают важнейшими чертами маскулинного гендерного дисплея. Мундирный портрет начинает формировать эстетический стереотип маскулинности, высшим выражением которого становятся портреты царственных и великокняжеских особ (И. А. Тюрин «Портрет Александра II» (1860-е); С. К. Заряно «Цесаревич Александр Александрович Романов» (1867), «Великий князь Владимир Александрович Романов» (1867)). Утверждается иконографический подход к портрету, формирующий четкие гендерные требования (характеристики) к модели: преобладание лиц военного и государственного звания, отличившихся на службе и символизирующих собой гегемонную форму маскулинности. В этом жанре вопрос социальной избранности моделей волновал художников более остальных. Ему придавалось исключительное значение. «Общественное значение оригинала – качество не относящееся к природе художественного образа – на долгое время станет критерием его оценки» [Там же, с. 27]. Таким образом, мундирный портрет сужал поле гендерных агентов, ограничивал критерии их отбора.

Мундирный портрет нашел яркое продолжение в сюжете конного портрета – с героем, позирующим или гарцующим на лошади. В таком портрете гегемонная маскулинность утверждалась за счет важного символического атрибута – бравого скакуна. Значительный корпус подобных работ создал художник Н. Е. Сверчков («Портрет Александра II», «Возвращение с охоты» (1870), «Обер-офицер лейб-гвардии Гусарского полка», «Конный портрет маркиза Траверсе в кирасирской форме» (1871), «Александр III» (1881)), которым мужской образ не мыслился без лошади как без главного идеологического конструкта маскулинности. В целом тема творчества этого художника-анималиста фокусируется вокруг смыслового поля «человек и лошадь». И, хотя герои портретов Сверчкова часто суховаты и скованы и при всем внешнем сходстве не несут в себе глубокой личностной характеристики, эти работы важны в исследовании мужского портрета середины XIX века, поскольку позволяют судить о важном маскулинном репертуаре действий.

К стереотипу маскулинности, созданному в жанре конного портрета, тяготеют жанровые картины русских художников с изображением сцен охоты и образов охотника как такового. Произведения подобного рода были весьма популярны в русской живописи второй половины – конца XIX века [23]. Охотничьи композиции Н. Е. Сверчкова, П. П. Соколова разнообразны по сюжетам. Охота как вид маскулинной деятельности требует силы, выносливости, терпения, смелости. Она является одной из главных природных практик реализации маскулинности. Поэтому репрезентация сцен охоты воплощает как бы одну из основных миссий мужского пола. Сюжеты о сборах на охоту (П. П. Соколов «Сборы на охоту. У крыльца» (1870)), погони за зверем (Н. Е. Сверчков «Охота в Ропше» (1857), «Царь Алексей Михайлович с боярами на соколиной охоте близ Москвы» (1873)), схватки с ним (Н. Е. Сверчков «Охота на волка» (1873), П. П. Соколов «Охота на волка» (1873)), привала (Н. Е. Сверчков «Охотник. Привал на охоте», «Отдых охотника» (1865), «Отдых на охоте») или возвращения домой (Н. Е. Сверчков «С охоты» (1860), «Возвращение с охоты» (1870)) широко раскрывают охоту как сложное и опасное мероприятие, а образ охотника – как сильного и отважного человека, утверждают волевое мужское начало. Вовлеченными в охоту как ведущую маскулинную практику показаны представители разных сословий и социальных групп России XIX века, а также исторические персонажи, чаще всего русские цари и придворные. Сильный эмоциональный накал большинства произведений, внимания художников к деталям: охотничьей амуниции, изображению лошадей и собак, диких зверей и их повадок, охотников охваченных азартом добычи, – делают произведения повествовательными и художественно убедительными. В работах Н. Е. Сверчкова пейзаж становится важным «действующим лицом». Часто его герои попадают в непогоду, снежную бурю, борются с ней, что раскрывает сюжет охоты с драматической стороны, одновременно утверждая твердое мужское начало героев. Замечательным юмористически окрашенным воплощением образа охотника становятся жанровые картины В. Г. Перова «Птицелов» (1870), «Охотники на привале» (1871), «Рыболов» (1871). Значительный по своим размерам корпус работ русских художников, посвященных теме охоты, создает своеобразную ее описательную энциклопедию. Поэтому можно утверждать, что образ охотника формирует в русской живописи середины XIX века стереотип деятельной маскулинности и репрезентирует ее ситуативные практики.

Женский тип репрезентативного портрета был создан Ф. К. Винтерхальтером, одним из самых модных европейских портретистов середины XIX века, блестящим мастером салонного портрета. В Париже этого художника посещали многие русские представители и представительницы знатных фамилий, в результате чего появились такие работы изысканной живописной манеры и образности, как «Портрет княгини В. Д. Римской-Корсаковой» (1858), «Портрет великой княгини Елены Павловны» (1862).

Над созданием салонно-академических портретов светских красавиц работала целая «армия» художников: Л. Жодейко, С. Зарянко, К. Лаш, И. Макаров, К. Маковский, Н. Тютрюмов, В. Гау, Т. Нефф, Ф. Чумаков, К. Робертсон, А. Тыранов, П. Орлов, В. Тимофеев, Ф. Славянский, И. Тюрин, Е. Плюшар, И. Келер-Вилианди, – которые создавали комплиментарные, стереотипно-элегантные и приукрашенные женские образы. «Набор средств, репрезентирующих даму, достаточно однообразен, поэтому многие, “бесконечно притягательные” для публики, портреты этого рода повторяют широко растиражированный женский салонный типаж, однажды найденные приемы композиционного построения...» [18, с. 267].

Если говорить о салонной живописи в целом и об оппозиции в ней «мужского» и «женского», то необходимо признать, что «женское» занимает господствующее положение. Однако женщины в глубинном психологическом содержании в подобном искусстве мало [10]. Привлекательный женский образ становится лишь востребованным сюжетным мотивом в эстетической концепции салонного искусства, формируя ее основной стереотип. Однако сюжетное многообразие салонного искусства способствовало формированию в нем особого женского образа, в котором соединялись понятия святости и красоты. Его воплощением становится образ Девы Марии в коннотациях непорочной девы и матери (П. В. Басин «Отдых святого семейства на пути в Египет (1842-1843)», Ф. А. Бруни «Богоматерь с Младенцем в розах» (1843), Е. Р. Рейтерн «Святое семейство» (1858)). Он сакрализирует целомудрие, но в особенности материнство как главную женскую гендерную идеологию в ее религиозно-мифологическом обобщении.

В портретных работах и жанровой живописи как салонной, так и реалистической направленности, созданных художниками в России, на Кавказе, в Италии или странах Востока, начинают развиваться романтические темы и сюжеты, связанные с мечтой о красоте, ее идеализацией. В этой связи внимание художников сосредоточено на женских моделях. Женские образы – чувственные и колоритные в своем этническом многообразии – создавали особую эстетику красоты, формировали стереотип этногендерной экзотики. В них была масса всего привлекательного: колоритная внешность, костюм и аксессуары, манера поведения, пейзажное и предметное окружение, среда бытования. Таким образом, создавался своего рода миф об этногендерной



красоте (П. М. Шамшин «Пляшущая трастевринка» (1840), К. А. Горбунов «Портрет цыганки» (1851), В. И. Якоби «Портрет неизвестной» (1870), «Девушка с саблей» (1881), «У бассейна» (1883), М. П. Клодт «Девушка мордовка» (1882), «Терем царевен» (1878)). Поэтому подобные сюжеты были весьма востребованы со стороны заказчиков и интересны как нечто оригинальное для художников. Они давали возможность зрителям «хотя бы художественного проникновения в волшебные миры, контрастирующие с повседневностью» [19, с. 200]. Стереотипизация подобных образов вела свои истоки от картин К. Брюллова и близких ему портретистов [18]. Свообразным продолжением этногендерной сюжетной линии выступает тема любви, перенесенная на разную географическую почву и раскрытая в мотивах свидания, флирта (А. Е. Бейдеман «Сцена в таверне» (1857), Е. С. Сорокин «Свидание» (1858), К. А. Трутовский «На сеновале» (1872), «У плетня» (1863), «Через мостик» (1875)).

В русском женском портрете середины XIX столетия интерес проявился не только к социально-репрезентативным или фантазийным экзотическим сюжетам, но и к образу, раскрывающему психологическую глубину модели, подводя концепцию подобного камерного, непафосного образа под определенный идеал (В. Г. Худяков «Портрет неизвестной со шляпой в руке» (1850-е годы), В. П. Верещагин «Портрет Надежды Павловны Боголюбовой» (1860-е), Е. С. Сорокин «Портрет А. М. Поповой» (1852)). В таких портретах модель словно сбрасывает социальную маску, начинает наполняться богатым внутренним миром, в связи с чем основное внимание художник сосредотачивает на изображении лица, его благородства, света, струящегося из лучистых глаз. Внимание к костюму не исчезает, но сам костюм и фоновое окружение модели становятся темными, лаконичными, акцентируются лишь самые существенные детали: белый воротничок, брошь или бусы. Подобные работы создают образ красоты иного типа и словно предвосхищают появление передвижнического портрета. Они становятся как бы предтечей некоторых образов И. Е. Репина, Н. А. Ярошенко и формируют образ иной женщины, отвергающей внешнюю мишуру и светскую роскошь, рассудительной, серьезной, добродетельной, социально активной.

Процессы социальной трансформации и демократических веяний в российском обществе середины XIX века способствовали десакрализации портретного жанра и выдвиганию новаторских тенденций как со стороны портретируемых, так и со стороны авторов: «...широкое проникновение искусства в массы и их готовность его принять, а также постоянно увеличивающееся число портретистов, работавших для разных социальных групп, привели к концу монополии элитарной – дворянской культуры» [19, с. 195]. Портретное искусство приобретает стиливое многообразие, отражающее человеческое многообразие «срединного периода» русской истории XIX века. Складывался эклектичный тип художественной культуры, породивший эклектичность портретного жанра. В этой связи обращает на себя внимание жанр автопортрета, в котором формируется эстетический стереотип творческой личности (Н. В. Неврев «Автопортрет» (1858), И. Н. Крамской «Автопортрет» (1867), В. Г. Перов «Автопортрет» (1870)), характеризующейся исповедальностью и богатством внутренней энергетики.

В портретном жанре живописи середины XIX века начинает расширяться круг моделей и утверждаться образ положительного демократического героя, который катализировал, «прежде всего выявление духовной сущности и неповторимого личностного начала в публицистических изображениях современников» [Там же, с. 203]. Портретный канон переформируется. Показ типического осуществляется через правдивую передачу природы, аскезу композиции и цвета. Такой портрет выводит на художественную сцену эстетическую концепцию героя-разночинца – ведущего участника общественной жизни и художественного пространства русской культуры этого периода. Первое осмысление подобного героя отражено в корпусе работ, созданных младшим современником П. А. Федотова, К. А. Горбуновым. Он считается создателем образа положительного героя 40-50-х годов, который для художника был олицетворен писателем-разночинцем, представителем литературного поприща как важнейшей для своего времени формы общественной борьбы в России [25]. Горбунов был дружен с Белинским, и круг его образов формировался под впечатлением от общения с великим литератором и его средой. Благодаря Белинскому Горбунов входит в общение с цветом русской культуры и создает ее галерею образов в основном в графике. Среди его моделей Герцен, Кольцов, Тургенев, Гоголь. Художник является единственным профессиональным портретистом самого Белинского. В разные годы он создал корпус живописных и графических образов выдающегося литератора. Несмотря на то, что в целом Горбунов считается «графиком-карандашистом», среди его творений встречаются замечательные акварельные и живописные произведения, такие как «Портрет Лермонтова в сюртуке Тенгинского пехотного полка» (акварель, 1841), «Портрет В. Г. Белинского» (1871). Герои портретов Горбунова в своих внешних проявлениях отличаются эмоциональной живостью, открытостью, одухотворенностью. Они являют людей ярких, исключительных. При этом «художник избегает всякой эффектности, не дает никаких лишних аксессуаров, он стремится выявить лишь внутренний облик, духовный склад портретируемого им человека» [37]. Этическое начинает преобладать над эстетическим. Образ демократа-разночинца формируется в портретных работах и других художников (А. И. Корзухин «Портрет художника М. И. Пескова» (1863)).

Русская живопись середины XIX века эстетически осмыслила мужской и женский социокультурный опыт современности и других исторических эпох. Она заложила основы гендерного ретроспективизма в бытовом жанре, осмыслила ведущие средневековые практики маскулинности. В критическом направлении живописи впервые зазвучала тема женской судьбы, выявлялись разнонаправленные женские гендерные идеологии. В сюжете о молодой швее обобщался гендерный стереотип в сфере женского труда городского населения. На основе образа невесты и мотивах ее сговора, выкупа, благословения обобщался стереотип идеальной женственности, эмоциональной антитезой которому служил образ молодой вдовы. Одновременно в комплексе сюжетов о насильственном брачном союзе и брачном обмане создавался стереотип ситуативной социальной уязвимости молодой женщины. Семья как важный институт гендерной стереотипизации переживал яркий период своего эстетического осмысления.

В русской портретной живописи середины XIX века сложилась многоплановая система гендерных стереотипов. Она отражала разные грани существующей реальности, а живописно-пластическое воплощение образов зависело от многих факторов, связанных с желаниями творца и его методами отображения, наличия определенных модных художественных тенденций и запросов самой модели. В жанре презентативного мундирного портрета и его конной разновидности сложился стереотип успешной (гегемонной) маскулинности. Стереотип деятельной внесловной маскулинности осмыслялся в сюжете охоты. В жанре салонно-академического женского портрета отразился стереотип светской красавицы, а в религиозно-мифологическом – обобщался образ матери. В разных стилевых направлениях русской живописи середины XIX века складывался миф об этногендерной красоте, экзотике, раскрывался этногендерный уклад регионов Российской империи и других стран. В жанре автопортрета начинала складываться концепция творческой личности. В реалистическом направлении мужского портрета закладывался образ героя-разночинца.

*Список источников*

1. Айвазова С. Г. Очерк 1. Феминистская традиция в России [Электронный ресурс] // Русские женщины в лабиринте равноправия. Очерки политической теории и истории. URL: [http://www.owl.ru/win/books/rw/o1\\_2.htm](http://www.owl.ru/win/books/rw/o1_2.htm) (дата обращения: 14.12.2014).
2. Андроникова М. И. Об искусстве портрета. М.: Искусство, 1975. 326 с.
3. Асафьев Б. В. Русская живопись. Мысли и думы / вступ. ст. и коммент. С. Г. Галагановой. М.: Республика, 2004. 392 с.
4. Вишленкова Е. А. Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому». М.: Новое литературное обозрение, 2011. 384 с.
5. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Лабиринт, 2010. 352 с.
6. Гадамер Г. Г. Эстетика и герменевтика // Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 256-266.
7. Зименко В. М. Василий Владимирович Пукирев // Русское искусство: очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века / под ред. А. И. Леонова. М.: Искусство, 1958. С. 657-674.
8. Ильинных С. А. Концепты маскулинности и фемининности в русле гендерного подхода [Электронный ресурс]. URL: <http://docplayer.ru/69712293-Obsuzhdaem-obshchestvo-koncepty-maskulinnosti-i-femininnosti-v-rusle-gendernogo-podhoda.html> (дата обращения: 30.08.2017).
9. Карпова Т. Л. Проблема портрета в русской художественной критике 1850-1870-х годов. Портрет и фотография // Карпова Т. Л. Смысл лица. Русский портрет второй половины XIX века. Опыт самопознания личности. СПб.: Алетейя, 2000. С. 16-48.
10. Карпова Т. Л. Салонный академизм. Возвращение к теме // «Пленники красоты». Русское академическое и салонное искусство 1830-1910-х годов: альбом / сост. Т. Л. Карпова. Изд-е 3-е. М.: Сканрус, 2011. С. 4-13.
11. Коннелл Р. Гегемонная маскулинность и утрированная фемининность // Коннелл Р. Гендер и власть: общество, личность и гендерная политика / авториз. пер. с англ. Т. Барчуновой. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 248-258.
12. Котенко В. П. Компаративистика – новое направление методологии анализа научной деятельности и развития науки // БИБЛИОСФЕРА. 2007. № 3. С. 21-27.
13. Леонов А. И. Русское искусство середины XIX века // Русское искусство: очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века / под ред. А. И. Леонова. М.: Искусство, 1958. С. 3-12.
14. Мамонтова Н., Приймак Н. Николай Шильдер и его картина «Искушение» // Третьяковская галерея. 2007. № 4 (17). С. 34-43.
15. Муратов А. М. Сергей Константинович Заряно – художник, педагог, теоретик искусства. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 260 с.
16. Недошивин Г. А. Павел Андреевич Федотов // Русское искусство: очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века / под ред. А. И. Леонова. М.: Искусство, 1958. С. 13-36.
17. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Ф. 9.
18. Панченко И. А. Женские образы в русском портрете середины XIX века (конец 1840-х – 1870-е гг.) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 38 (82): в 2-х ч. Ч. 1. С. 263-270.
19. Панченко И. А. Русский портрет середины XIX века: художник – модель – зритель // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2013. № 16. С. 186-207.
20. Писарев Д. И. Реалисты [Электронный ресурс] // Писарев Д. И. Литературная критика: в 3-х т. / сост., примеч. Ю. Сорокина. Л.: Художественная литература, 1981. Т. 2. Статьи 1864-1865 гг. URL: [http://az.lib.ru/p/pisarew\\_d/text\\_0350.shtml](http://az.lib.ru/p/pisarew_d/text_0350.shtml) (дата обращения: 24.02.2018).
21. Пискун Н. Д. Рецептный подход в искусствоведении: теоретическое обоснование [Электронный ресурс]. URL: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/2775/RECEPTIVNYIY%20PODHOD%20V%20ISKUSSTVOVE%20DENII.pdf?sequence=1> (дата обращения: 28.01.2018).
22. «Пленники красоты». Русское академическое и салонное искусство 1830-1910-х годов: альбом / сост. Т. Л. Карпова. Изд-е 3-е. М.: Сканрус, 2011. 296 с.
23. Портнова И. В. Образы «охотничьих» животных и анималистические композиции в живописи конца XIX – начала XX веков [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-ohotnichih-zhivotnyh-i-animalisticheskie-kompozitsii-v-zhivopisi-kontsa-xix-nachala-xx-vekov> (дата обращения: 24.02.2018).
24. Ракова М. М. Алексей Филиппович Чернышев // Русское искусство: очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века / под ред. А. И. Леонова. М.: Искусство, 1958. С. 239-252.
25. Розенталь Ш. М. Кирилл Антонович Горбунов // Русское искусство: очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века / под ред. А. И. Леонова. М.: Искусство, 1958. С. 111-128.
26. Смирнов Г. Ю. Антон Михайлович Легашев, Кондратий Ильич Корсалин, Иван Иванович Чмутов, Лев Степанович Игорев // Русское искусство: очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века / под ред. А. И. Леонова. М.: Искусство, 1958. С. 541-566.
27. Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства. Наша живопись // Стасов В. В. Избранные статьи о русской живописи / сост. и примеч. Г. Стернина. Переизд. М.: Детская литература, 1984. С. 13-54.

28. **Стасов В. В.** Новые художественные издания. I (Рисунки В. Г. Шварца) // Стасов В. В. Собрание сочинений: в 4-х т. СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1894. Т. 2. Художественные статьи. С. 290-298.
29. **Степанова С. С.** Искусство и действительность: живая натура и художественный образ // Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова: личность и художественный процесс. СПб.: Искусство-СПб, 2011. С. 179-195.
30. **Степанова С. С.** Человеческая комедия и драма жизни в зеркале искусства Павла Федотова [Электронный ресурс] // Третьяковская галерея. 2015. № 2 (47). URL: <http://www.tg-m.ru/articles/2-2015-47/chelovecheskaya-komediya-i-drama-zhizni-v-zerkale-iskusstva-pavla-fedotova> (дата обращения: 03.09.2017).
31. **Таранушенко С. А.** Вячеслав Григорьевич Шварц // Вячеслав Григорьевич Шварц: переписка, 1838-1869: к 175-летию со дня рождения. Курск: ПОЛСТАР, 2013. С. 13-37.
32. **Толстой В. П.** Вячеслав Григорьевич Шварц // Русское искусство: очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века / под ред. А. И. Леонова. М.: Искусство, 1958. С. 723-736.
33. **Турчин В. С.** Мифы салонов // Искусство «золотой середины»: русская версия / отв. ред. Т. Л. Карпова. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 25-34.
34. **Цветкова М. В.** Возможности рецептивного подхода в рамках компаративистского исследования [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vozmozhnosti-retseptivnogo-podhoda-v-ramkah-komparativistskogo-issledovaniya> (дата обращения: 28.01.2018).
35. **Чернышевский Н. Г.** Эстетические отношения искусства к действительности [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/c/chernyshevskij\\_n\\_g/text\\_0410.shtml](http://az.lib.ru/c/chernyshevskij_n_g/text_0410.shtml) (дата обращения: 30.08.2017).
36. **Шумова М. Н.** Русская живопись середины XIX века. М.: Искусство, 1984. 240 с.
37. **Эфрос Н. К. А.** Горбунов – портретист Белинского [Электронный ресурс]. URL: [http://old.old.imli.ru/litnasledstvo/Tom57/18\\_Эфрос\\_vol57.pdf](http://old.old.imli.ru/litnasledstvo/Tom57/18_Эфрос_vol57.pdf) (дата обращения: 10.09.2017).

#### GENDER APPROACH AS AN ANALYTICAL DEVICE TO STUDY THE RUSSIAN PAINTING OF THE MIDDLE OF THE XIX CENTURY

**Perel'man Irina Vladimirovna**  
State Institute for Art Studies, Moscow  
[perelman7655@mail.ru](mailto:perelman7655@mail.ru)

The article examines the Russian painting of the middle of the XIX century within the comparative approach, which is based on the synthesis of gender text expertise, culturology, history of art and receptive esthetics. The author analyzes the images of genre and portrait painting in the context of gender-sensitive colouring and proposes a typology of storylines and motives that prevailed at this development stage of the Russian painting. The paper identifies the system of gender stereotypes and situational gender practices, which were most clearly manifested in the art of this period.

*Key words and phrases:* masculinity; femininity; gender; gender stereotypes; artistic image; Russian painting; representation; receptive esthetics.

УДК 101.1:316

Дата поступления рукописи: 27.02.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-1.17>

*В настоящей статье рассматривается роль средств массовой информации в реализации созидательного и преобразовательного потенциала современных гуманитарных технологий. Объектом внимания в работе выступает воздействие гуманитарных технологий на общественное сознание и общественное мнение посредством медийных средств. Для достижения поставленной цели на примере конкретных гуманитарных технологий проводится анализ механизма их реализации и внедрения нужных ценностей, идей и смыслов. Делается вывод о том, что средства массовой информации выступают наиболее эффективным инструментом воздействия гуманитарных технологий на общественное сознание и управление социальными процессами.*

*Ключевые слова и фразы:* гуманитарные технологии; манипуляция; средства массовой информации; общественное сознание; «фургон с оркестром»; «спираль молчания»; «Окна Овертона».

**Сазонова Анжелика Александровна**  
Северо-Кавказский федеральный университет, г. Ставрополь  
[sazonova.anjelika@yandex.ru](mailto:sazonova.anjelika@yandex.ru)

#### СРЕДСТВА МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ КАК ИНСТРУМЕНТ ВОЗДЕЙСТВИЯ ГУМАНИТАРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА ОБЩЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ

Современный мир уже невозможно вообразить без комплекса взаимосвязанных и взаимозависимых технологических воздействий, которые формируют механизм реализации тех или иных управленческих решений. При этом данный тренд базируется не только на естественнонаучных знаниях и технологиях, но и на технологиях социально-гуманитарных. В середине XX века английский физик и писатель Чарлз Сноу указывал на возникающую