

# Елена Ю. Хлопина

---

## С. К. Зарянко – эталон салонного искусства или чистый живописец?

---

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 4, 303-310

---

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ  
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ  
THE ART OF EASTERN EUROPE  
TOM IV

---

Елена Ю. Хлопина

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,  
Москва

## С. К. Заряно – эталон салонного искусства или чистый живописец?

Сергей Константинович Заряно (1818–1870) родился в местечке Ляды Могилевской губернии, в семье крепостного крестьянина. Оно сохранилось до наших дней как населенный пункт Витебской области, Республики Беларусь, и уже в XIX веке было известно как центр хасидизма. В местечке было всего две православные церкви и восемь еврейских молитвенных домов.<sup>1</sup> Крестьяне местечка принадлежали князьям Любомирским. Как считает исследователь биографии и творчества С. К. Заряно А. М. Муратов, семья получила вольную и переехала в Петербург в 1823 году в связи с голодом в Белоруссии.<sup>2</sup> В Петербурге отец художника поступил на службу в дом князя А. Н. Голицына (1773–1884), но в 1833 оставил семью и переехал в Смоленскую губернию, переложив заботы о семье на старшего сына – Сергея. Став кормильцем для своих братьев и сестер, Сергей Заряно стремился быстрее освоить профессию живописца, склонность к которой он проявлял с ранних лет. В 1834 году, оставив гимназию, он поступил вольноприходящим учеником в Академию художеств. В выборе жанра он также руковод-

ствовался необходимостью иметь постоянные заказы.

Картины Сергея Константиновича Заряно считаются образцом салонно-академического портрета. Еще при жизни художник обрел славу портретиста, умевшего добиться поразительного сходства с натурой, передать блеск атласа, мягкость бархата, роскошь горностаевого меха и мерцание драгоценностей. Несмотря на внешнее сходство, в ряду других салонных портретистов он всегда узнаваем и выделяется индивидуальным живописным стилем. На первый взгляд, это отличие может показаться незначительным. В его живописи есть все, что присуще образам К. Брюллова, Т. Неффа, Ф. К. Винтерхальтера: натурализм, сдержанная эмоциональная выразительность, богатство фактур. Но в картинах Заряно есть нечто сверх того – необычайная цельность, сбалансированность всех составляющих частей. Очевидно, что в портретах мастер ставил цель не только добиться правдоподобия, сходства с натурой, но, прежде всего, создать самодостаточное в своих пластических характеристиках произведение, обладающее своей внутренней логикой и живописной гармонией. Яркое проявление творческой личности во многом

---

<sup>1</sup> *Энциклопедический словарь* (1896: 271).

<sup>2</sup> Муратов (2003: 16).

стало результатом формирования Заряно как художника под руководством А. Г. Венецианова, чья система обучения заключалась в развитии у воспитанников индивидуального природного таланта в живописи и чувства цвета. Анализ того, как в искусстве Заряно сочетались две совершенно разные по художественным задачам традиции – академической живописи и школы Венецианова – позволит расширить наши представления о художнике и переоценить его роль в русском искусстве XIX столетия.

А. Г. Венецианов (1780–1823) создал уникальный для России прецедент индивидуальной мастерской и школы живописи, выстроенной, подобно западноевропейским образцам, на основе непререкаемого авторитета учителя и индивидуального подхода к ученикам, который предполагал развитие их живописного дара. Под руководством учителя в мастерской происходило становление и развитие таланта каждого из воспитанников, превращение из ученика в мастера. Процесс обучения был основан на индивидуальных взаимоотношениях учителя и ученика, их взаимной полезности. На первый взгляд, принципы школы Венецианова не противоречили тем, что существовали в Академии художеств: жанровая специализация, признание высокой значимости античности и «образцов» старой живописи, обучение рисунку с гипсов и с натуры, роль цвета и колорита, – все это на протяжении многих веков было основами академического образования. Однако, при отсутствии внешних противоречий с Академией, «метода» Венецианова коренным образом отличалась по сути. Венецианов не стремился ни сформировать ученика по своему подобию, как это было в большинстве мастерских, из которых выходили копиисты и подражатели мастера, ни навязать среднестатистическую технологию живописи, как это было в Академии. Он считал, что: «Таланты тогда развиваются, когда они ведутся по тем путям, к которым их природа назначила».<sup>3</sup> Если не вдаваться в подробности, изложенные в специальных исследованиях, ключевыми принципами метода Венецианова были: равноправие жанров, которые служили тестом на способности ученика, камерное и не программное отношение к целям, задачам живописи и процессу творчества, непосредствен-

ность в восприятии натуры, но одновременно аналитический подход к построению композиции, соподчинению частей картины.<sup>4</sup> Главным средством создания целостного произведения было умение овладеть пространством. Под пространством понималась не только глубина, передаваемая с помощью перспективы, как в Академии, но, прежде всего, эффект световоздушного состояния, создаваемый с помощью тонких цветовых градаций. Пространство и колорит были основой живописной гармонии. В результате ученики Венецианова легко встраивались в контекст салонно-академической живописи, но, независимо от жанра, к которому они обращались, сохраняли привитое им в мастерской учителя чувство цвета, тонких световых и цветовых градаций. Именно эту школу прошел С. К. Заряно.

При внешнем сходстве, особенно в ранний период творчества каждого, ученики Венецианова демонстрировали необычайное разнообразие своего художественного видения и пластических способностей. Одни больше тяготели к живописному примитиву, другие были склонны к более иллюзионистической, натуралистической манере, кто-то предпочитал монохромную палитру, подобно голландцам XVII века, другие стремились освоить богатство венецианского колорита. Столь большое разнообразие демонстрировало эффективность метода Венецианова. Попав к учителю, ученик впервые оказывался в профессиональном окружении. Он имел возможность сравнивать себя, как художника, со своими соучениками и с учителем, в процессе находя то, в чем он лучше остальных и что из наставлений учителя в отношении живописи ему ближе. Постепенно каждый находил свой жанр и живописный стиль, который позволял ему максимально реализовать свои способности. В XIX веке единственная индивидуальная мастерская, которая функционировала по похожему принципу и дала сходный результат, – это мастерская Ж.-Л. Давида в послереволюционный период, подробно рассмотренная в исследовании Т. Кроу.<sup>5</sup>

Вопрос верности живописным принципам Венецианова, которую сохраняли столь разные художники на протяжении всей жизни, пред-

<sup>3</sup> Венецианов Алексей Гаврилович (1980: 183).

<sup>4</sup> Фомичева (1952); Алексеева (1982).

<sup>5</sup> Crow (1995).

ставляет особый интерес. У некоторых сходство с учителем лежит на поверхности, у других же, как у С. К. Зарянко, – родство кажется не столь очевидным. На первый взгляд, можно подумать, что произошел отказ от принципов школы и он обратился к модной салонно-академической манере: выбрал другой жанр – салонный, а не камерный, портрет, перешел на больший размер полотен. Но это отличие – лишь внешнее и спровоцировано оно было тем, что Зарянко, как и большинство воспитанников Венецианова, одновременно с обучением в мастерской своего наставника посещал Академию художеств в качестве вольноприходящего ученика. Это была вынужденная мера, так как при слабо развитом художественном рынке Академия контролировала все сферы художественной жизни и благополучие живописцев напрямую зависело от положения в академической системе ценностей. Однако, как пишет А. М. Муратов: «Зарянко чтит Венецианова и считал его своим единственным учителем».<sup>6</sup>

Наверное, из всех учеников Венецианова Зарянко больше других подходил под определение салонно-академического портретиста. Большинство его современников ценили его именно за это, а искусствоведы за это же упрекали. Одни ставили его в один ряд с Ф. К. Винтерхальтером и Т. Неффом, другие считали подражателем К. Брюллова. А. М. Муратов, пытаясь дать его искусству более высокую оценку, сравнил его с поздним Ж. О. Д. Энгром, голландскими живописцами XVII века.<sup>7</sup> Сходство с салонными художниками носит, скорее, иконографический характер. Зарянко успешно освоил среднестатистический стандарт иконографии портретной живописи, который к началу XIX века, во многом благодаря Академии художеств в Санкт-Петербурге, как и многие европейские академии созданной по французскому образцу, стал общеевропейским. Огромное влияние на моду в портрете рубежа XVIII-XIX веков оказал Ж.-Л. Давид. Особенно в первой половине XIX века все в Европе писали *à la* Давид.

В России XIX века академическая живопись была вполне сопоставима с европейской, и многие «тропы» западноевропейского салонного портрета можно найти и у русских портрети-

стов, в том числе, у Зарянко. Однако, некоторый консерватизм, характерный для провинциальных академий (коей была Академия художеств в Санкт-Петербурге), ослаблял жесткие внешние требования социального заказа и актуальности. Вместе с тем связи с живописной традицией XVIII века в России были сильнее, чем в западноевропейском искусстве рассматриваемой эпохи. Кроме того, большую роль играл так называемый художественный примитив, традиция, особенно близкая ученикам Венецианова.

В картинах Зарянко можно найти практически весь репертуар салонного портрета XIX столетия. Его модели – блестящие и светские, их внешность облагорожена, идеализирована и передана с удивительным натурализмом, доходящим почти до фотографичности. Они окружены модной мебелью в духе второго барокко или рококо с гнутыми спинками, богато украшенными резьбой подлокотниками, как, например, в портретах Ф. И. Прянишникова (1840-е, Государственная Третьяковская галерея [ГТГ], Москва, илл. 1) или княгини Воронцовой (1851, ГТГ, илл. 2). Довольно часто, по моде того времени, художник располагал портретируемых на фоне пейзажа, увитой плющом беседки, как в *Портрете семьи Турчаниновых* (1848, ГТГ, илл. 3), или виднеющихся вдали горных пиков, окутанных дымкой, как в *Женском портрете* (1840-е, Тюменский музей изобразительных искусств, илл. 4). Как большинство салонных портретистов, он подчеркивал богатство фактур: атласные платья, кашемировые шали, бархатные и парчовые драпировки, меховые окантовки, драгоценности. Все должно было создавать впечатление изысканности и роскоши. Однако, по сравнению с портретами Т. Неффа или Ф. К. Винтерхальтера кисть Зарянко кажется более скованной, а манера более жесткой и однообразной. В ряду салонных портретистов он отчасти напоминает примитивов, которые очень стараются приблизиться к идеалу академического мастерства, но все время в чем-то отстают, кажутся неуклюжими. Как и живописцы не академического толка, Зарянко хотел добиться сходства с натурой, подражал образцам академизма, но в его живописи всегда сохранялось привитое Венециановым отношение к картине как к «вещи в себе», обладающей своими собственными пластическими законами. В результате, почти так же, как у портретистов-примитивов, его живописный

<sup>6</sup> Муратов (2003: 18).

<sup>7</sup> Муратов (2003: 44, 109).



Илл. 1. Портрет Ф. И. Прянишникова, 1840-е, холст, масло, Государственная Третьяковская галерея (ГТГ), Москва



Илл. 2. Портрет княгини Воронцовой, 1851, холст, масло, ГТГ



Илл. 3. Портрет семьи Турчаниновых, 1848, холст, масло, ГТГ



Илл. 4. Женский портрет, 1840-е, холст, масло, Тюменский музей изобразительных искусств

талант реализовывался независимо от его осознанных желаний. Особенно в поздний период его часто обвиняли в недостатке воображения, в повторяемости однажды разработанного приема. Однако, не нарушая канона салонного портрета, Зарянко умел обыгрывать его, превращая в формальную задачу: построения композиции, соотношения форм в пространстве, сопряжения цветов. Разнообразие его портретов строилось не столько на вариативности образов, внешнего антуража или программы, сколько на изобретательности композиционного и колористического соподчинения частей. Каждая деталь в отдельности уступала в исполнении, но все обретало смысл лишь как составляющие части целого, соединенные своей внутренней логикой. Разработка бесконечных связей и переключек между составляющими живописного полотна – главное, что отличало его от академиков.

Подход Зарянко к самому жанру портрета также иной, нежели у салонных художников. В Академии художеств он миновал класс портрета, обучаясь у М. Н. Воробьева по классу «интерьерной» живописи, а портретом, по его собственному утверждению, занимался под руководством Венецианова.<sup>8</sup> Благодаря этим обстоятельствам он изначально избежал стандартных схем и навыков академического портретиста. В мастерской Венецианова портрет был частью учебного процесса наравне с натюрмортом, интерьерами. Отношение к жанрам было не столько предметным – как к отдельным и самостоятельным темам, сколько художественным – как к разнообразным, но пересекающимся задачам живописца: написать замкнутое или открытое пространство, расположить одну или несколько фигур в пространстве, соединить фигуры и пространство. Сам Зарянко считал, что жанры нужны лишь для того, чтобы протестировать способности начинающего художника, но ни один из жанров не имел преимуществ перед другими, как это было в Академии художеств.<sup>9</sup> Портрет позволял соединить непосредственное восприятие природы, как в пейзаже, и, одновременно, длительное, внимательное изучение ее, больше характерное для натюрморта. Подобный подход к жанрам в целом и к портрету в частности – отличительная особенность

французской живописи XVIII века от Ватто до Фрагонара, оказавшей сильное влияние на русскую живописную школу.

Уроки Венецианова Зарянко усвоил в полной мере. Например, в *Портрете княгини Воронцовой* обнаженные руки и плечи модели похожи на полированную поверхность мрамора, подобно скульптурам А. Кановы, идеально ровные и гладкие, написанные как натюрморт. Так же тщательно он писал и костюмы, в отличие от Т. Неффа или тем более Ф. К. Винтерхальтера, в чьих портретах лица и руки значительно отличаются по характеру проработки от более свободной манеры передачи драпировок. В то же время портреты Зарянко наполнены светом и воздухом, переданным с удивительной непосредственностью. Свет не выделяет, не акцентирует фигуры на фоне, как аппликацию, а наоборот, растворяет их в единой световоздушной среде. Фон, в свою очередь, не выглядит как театральная декорация, уплощенная и искусственная, как у Неффа или Брюллова, а воспринимается как глубокое пространство, пронизанное светом. Контуры фигур становятся зыбкими, как бы окутанными воздухом. Характерным примером является *Портрет семьи Турчаниновых*. Пейзажный фон написан обобщенно, без детализации, как во французской живописи XVIII века, и рождает ощущение глубины пространства и пульсации воздуха и света, как на пленэре. Сами фигуры и лица моделей, приближенные к первому плану, включаются в эту игру света и тени. Фигура девочки изображена против света, по ее платью лишь скользят световые блики, лицо и руки ярко освещены, а затылок убран в тень. Лица ее родителей частично погружены в тень, а частично освещены. Льющийся по диагонали свет чем-то напоминает картины Караваджо. Художник следует не столько натуралистическим, сколько чисто живописным принципам, подчеркивая светом композиционные ритмы и пространственные планы.

В портретах в интерьере, как, например, в *Портрете великого князя Николая Александровича в мундире 1-го кадетского корпуса с ружьем* (1852, холст, масло, Государственный музей заповедник «Царское Село», Санкт-Петербург, Пушкин), фигуры и окружающее их пространство равноценны и соподчинены. Как правило, художники отдают предпочтение чему-то одному – либо делая интерьер фоном для фигур,

<sup>8</sup> Муратов (2003: 49).

<sup>9</sup> Муратов (2003: 143–144).

либо превращая фигуры во второстепенный стаффаж в интерьере. У Зарянко интерьеры пронизаны светом и воздухом, как на пленере, а фигура – не раскрашенная скульптура в замкнутой коробке, как в театре, и не аппликация, а неотъемлемая часть пространственного, композиционного и цветового ансамбля картины. Необычно колористическое решение интерьера. Непосредственным фоном для фигуры являются белые стены, а в разворачивающейся анфиладе комнат виднеется сначала зеленый, а в самом конце красный цвет стен. Красный на дальнем плане переключается с красным цветом эпюлет и обшлагов рукавов мальчика, тем самым возвращая наш взгляд к первому плану, а зеленый играет роль катализатора – усиливает звучание цветов в картине.

В композиционном строе портретов кисти Зарянко всегда присутствует архитектура, очевидно четкое соотношение фигур, фона и отдельных частей. Даже если на первый взгляд композиция кажется фрагментарной, как в *Портрете Турчаниновых*, при более внимательном рассмотрении оказывается, что все формы вписаны в несколько раз повторяющийся мотив пирамиды. Венецианов и его ученики большое внимание уделяли не только композиции на плоскости, организующей формат холста, но и построению пространственных связей. У Зарянко пространственные планы выстраиваются и как соотношение объемов в пространстве, и как соотношение цветовых пятен. Например, в *Портрете семьи Турчаниновых* самое яркое пятно – розовое платье девочки на первом плане – контрастно выделяется на фоне зеленого пейзажа. Ее родители размещены на втором плане и написаны более приглушенной гаммой серых, черных и белых тонов, но вкрапления яркого синего, желтого и красного, зеленые рефлексы на белом не дают их фигурам раствориться и поддерживают цветовые переключки с первым планом и фоном.

Многие портреты Зарянко строятся на сочетании красного с зеленым, столь любимом французскими портретистами начала XIX века – Ж.-Л. Давидом, Т. Шассерио. Работу над картиной художник начинал сразу с расположения крупных, ярких и контрастных цветовых пятен, в отличие от академической установки начинать с рисунка, затем прорабатывать все серыми тонами, как гризайль, и только потом перехо-

дить к цвету. У Зарянко по мере продвижения работы цвет усложняется, но при этом не теряет своих изначальных качеств и не превращается в тон, как это часто бывает в академической живописи. Например, в *Портрете Прянишниковой*, казалось бы, сдержанная колористическая гамма, но все основано на контрасте – черный сюртук, яркая синяя спинка кресла и оливковый фон. Самым сложным цветом, сотканным из миад оттенков, написаны фон и лицо, которые соотношены между собой. Стараясь равномерно усложнять цвет всех составляющих, художник сначала разбивает синий цвет кресла желтым орнаментом, а затем наносит лессировки, которые создают эффект бархатистой поверхности. В результате цвет, которым написаны лицо и фон, согласуется с усложненным синим цветом спинки, не утратившим своей насыщенности.

На первый взгляд, портреты Зарянко необычайно натуралистичны. Но это не салонный натурализм, создаваемый, подобно фотографии, с помощью еле уловимых для глаза светотеневых и тональных модуляций. Скорее, это результат длительной работы над цветовыми и объемно-пространственными отношениями. На определенном этапе это приводит к оптической достоверности. В *Портрете княгини Воронцовой* белое атласное платье и красно-коричневый фон, разработанный от более насыщенных красных к более темным тонам, составляют основной контраст, усиленный акцентами ярко-красного, синего и желтого цвета кресла и драпировок рядом с моделью. Красная накидка, подпись художника на первом плане и красно-коричневый фон создают ритм цветовой согласованности пространственных планов. Фигура постепенно вырастает в окружающее ее пространство. Фон воспринимается как атмосфера, а сложный цвет фона соткан из множества рефлексов всех оттенков, присутствующих в картине. Благодаря этому фигура и драпировки натюрморта погружены в это пространство. Складки белого платья Воронцовой, написанного оттенками синего, желтого, коричневого, ложатся не случайным образом, а организованы в структуру объемно-пространственных сегментов, устремленных вверх. Кружева выглядят очень достоверно, но одновременно играют большую роль в композиции, построении пространственных планов и в разработке белого цвета платья. Они не столько прорисованы, как у Энгра, сколько написа-

ны широким движением кисти. У Заряно нет рисунка как точной линии, которая очерчивает контуры предметов и благодаря которой создается иллюзия оптического правдоподобия. Пятно цвета, не ограниченное рисунком, развивается во взаимоотношении со своим окружением, отбрасывая рефлексы и впитывая влияния соседних пятен, а границы между ними становятся зыбкими, вибрирующими.

Талант Заряно относится к тому типу, который позволяет соблюдать довольно узкие рамки изобразительного, иконографического, технологического канона салонного портрета, не утрачивая всю мощь реализации своего композиционного и колористического дара, что бывает довольно редко. Обычно его портреты в восприятии зрителей и исследователей вызывают ассоциации с немецким или австрийским искусством того времени из-за подчеркнутой оптической точности. Но чувство цвета Заряно, его умение создать в картине ощущение естественной световоздушной среды, окутывающей фигуры, имеют большее отношение к французской живописи XVIII-XIX веков, в которой цвет играл особенно важную роль. Если искать параллели искусству Заряно в XIX веке, то можно было бы сравнить его с Давидом, а не Энгром. У Давида, особенно в поздних произведениях брюссельского периода, идеально разработанный объем фигур, рук, лиц моделей сочетается с тонкой нюансировкой цвета нейтрального фона, который воспринимается как воздух, окружающий портретируемых персонажей, как это было в картинах Заряно. В поздних портретах Давид раскрывался как колорист,

выстраивающий сложные структуры цветовых отношений, не теряя при этом спектральной насыщенности цвета, подобно Дж. Беллини или П. Веронезе, которыми он был так увлечен в то время. Еще одна параллель, возникающая при анализе особенностей живописной манеры Заряно, – это искусство Т. Шассерио, который соединил точный рисунок Энгра и смелость цветовых сочетаний Э. Делакруа в пределах иконографии салонного портрета. Именно привитое Венециановым отношение к картине как к «вещи в себе» и его талант живописца делают портреты Заряно сопоставимыми с лучшими западноевропейскими образцами.

### Библиография:

- Алексеева 1982 = Алексеева, Т[атьяна] В.: *Художники школы Венецианова*, Искусство, Москва 1982.
- Венецианов Алексей Гаврилович 1980 = Венецианов Алексей Гаврилович. *Статьи. Письма. Современники о художнике*, А[нна] В. Корнилова (сост., вступ. ст. и авт. примеч.), Искусство, Ленинград 1980.
- Муратов 2003 = Муратов, А[лександр] М.: *Сергей Константинович Заряно: художник, педагог, теоретик искусства*, Дмитрий Буланин, Санкт-Петербург 2003.
- Фомичева 1952 = Фомичева, З[инаида] И.: *Венецианов-педагог*, Академия художеств СССР, Москва 1952.
- Энциклопедический словарь* 1896 = *Энциклопедический словарь*. Изд. Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, т. 18, Санкт-Петербург 1896.
- Crow 1995 = Crow, Thomas: *Emulation: Making Artists for Revolutionary France*, Yale University Press, New Haven, Conn. 1995.



Elena Y. Khlopina

## S. K. Zarianko – a Salon Artist or a Painter “Par Excellence”?

Sergei Konstantinovich Zarianko (1818–1870) is one of the prominent Russian portrait painters of the second half of the 19<sup>th</sup> century. He was a disciple of Alexey Venezianov and at the same time, he attended St-Petersburg Academy of Art. Venezianov’s approach to the painting and to the process of apprenticeship of young artists was unique at that time. He supported the artistic individuality of each of his disciples and developed a system, based on the priority of the formal values in art: composition, form and space, plein air atmosphere, color and line. The problem was how to integrate his pupils to the artistic life and art market. Zarianko was one of those apprentices of Venezianov who maintained in his art principles of the school of his master, but his career path corresponded with the art of the Salon. It seems that Zarianko’s portraits look similar to his academician contemporaries, but they always stand out particularly in formal harmony of light, color, balanced parts of composition. His paintings are not only descriptive, as it may appear to the spectator after a cursory view, but, what is more important, they demonstrate his mastership of making subtle color and compositional interactions, creating deep space and airily atmosphere. He prefers contrast colors, like green and red, fragmented compositions with shifted axis, serving as point of departure for long lasting work on painting in search of formal unity. When compared with the European art of the 19<sup>th</sup> century, Zarianko finds similarities not only with German or Austrian Biedermeier, as art historians usually insist, but also with French painting of the 19<sup>th</sup> century, more orientated on coloristic qualities.