

**Лаура Бельтран-Рубио**

(Laura Beltrán-Rubio) — PhD,

исследовательница, куратор

и преподавательница,

специализирующаяся

на истории искусства и моды.

Ее работы посвящены вопросам

конструирования и выражения

идентичностей через

художественное самовыражение,

с упором на глобальную моду

и текстиль коренных народов.

Преподает культуру дизайна

в Университете Де Монфор

в Лестере (Великобритания), а также

является старшим исследователем

The Fashion and Race Database.

info@laurabelru.com

# Портрет на подиуме

**Сарджент  
и мода (Sargent  
and Fashion).**Британская  
галерея Тейт,  
Лондон.22 февраля —  
7 июля 2024

Рецензия впервые  
опубликована  
в журнале  
Fashion Theory:  
The Journal  
of Dress, Body  
& Culture  
(опубл. онлайн  
12 декабря 2024)

Джон Сингер Сарджент по праву считается одним из самых известных портретистов в истории. Родившись во Флоренции в семье североамериканцев, он запечатлел на своих полотнах многих выдающихся личностей своего времени, живших в Париже, Лондоне, США и других странах и городах. Выставка «Сарджент и мода» в Британской галерее Тейт была посвящена тому, как Сарджент с помощью одежды мастерски создавал образы, передавал характеры и индивидуальность на своих портретах, представленных в восьми тематических разделах. Соединив воедино картины, платья и аксессуары, выставка подчеркивала, что изображение одежды в работах Сарджента было новаторским и сыграло важную роль в его художественном успехе.

При входе на выставку посетителей встречал портрет леди Сассун (Алины Каролины де Ротшильд), написанный в 1907 году. На этом портрете она изображена в тафтовом оперном плаще, который также был представлен на выставке (ил. 1 и др. иллюстрации см. во вкладке 4). Это сочетание служило своего рода введением в метод Сарджента, который использовал одежду как инструмент для стилизации

своих портретов, и одновременно подготавливало зрителей к разделам, посвященным детализированным изображениям черной одежды. На этикетке к картине был описан наряд леди Сассун, упомянуты ее собственные художественные способности и близкая дружба с Сарджентом. Однако ничего не говорилось о ее участии или о возможных обсуждениях между моделью и художником относительно выбора наряда для портрета. Это упущение с самого начала выявляло один из главных недостатков выставки: чрезмерный акцент на художественном гении Сарджента оставлял без должного внимания те взаимодействия, которые, возможно, играли значительную роль в его творческих решениях, связанных с модой и которые стоило бы считать важной частью анализа моды в портретной живописи.

Творческий процесс Сарджента был более подробно раскрыт во втором разделе выставки, «Женщины в черном», где было представлено облегающее платье, надетое на «Мадам Икс» (Мадам Пьер Готро [Виржини Амели Авеньо Готро]) на одном из самых известных и скандальных портретов Сарджента. Рядом с оригинальной картиной из коллекции Метрополитен-музея была размещена фотография более ранней версии портрета, на которой лямка платья спадает с правого плеча модели, а также более поздняя репродукция варианта портрета с поднятой лямкой (ил. 2). Эта группа экспонатов служила визуальным свидетельством процесса принятия решений при создании чувственного образа женщины, который, как отмечалось на этикетках, современники считали «непристойным» при его первом показе на Парижском салоне в 1884 году, что нанесло ущерб репутации как модели, так и художника<sup>1</sup>.

Осознание того, что лямка изначально была задумана спадающей с плеча, помогает объяснить неестественную форму лифа, где правый край линии декольте направлен к руке, а не к плечу. Это также демонстрирует внимание художника к деталям в изображении одежды. Выставка сосредоточила внимание на скандале, связанном с портретом, но никак не затронула ни взаимодействие между Сарджентом и мадам Готро, ни то, как общественная реакция могла повлиять на их решения. Таким образом повествование выставки упрощает сложный творческий процесс Сарджента и умаляет значимость художников как культурных посредников в социальном контексте.

На мой взгляд, выставка представила Сарджента как своего рода диктатора, который одевал своих моделей исключительно по своему усмотрению. Третий раздел, «Позирование для Сарджента», был посвящен процессу позирования для создания портрета. В текстах на стендах утверждалось, что «Сарджент и его модели тщательно

продумывали одежду, в которой он их изображал, значение их выбора и то, насколько удачно эти наряды будут выглядеть на полотне» (Tate Britain 2024c). Однако в этом разделе акцент был сделан на сенсационные истории, которые формировали образ Сарджента как упрямого и властного художника, вместо того чтобы показать сложность процесса формирования, выражения и изображения идентичности на портретах. Более глубокое изучение символики одежды и обсуждений, стоящих за процессом (само)формирования идентичности моделей, добавило бы выставке столь необходимую глубину и детали.

Помимо гения Сарджента, на выставке был представлен дизайнерский талант Чарльза Фредерика Ворта, которому приписывалось создание некоторых платьев, в том числе нескольких нарядов, лишь условно связываемых с его именем (ил. 3). Также упоминались работы других известных модельеров того времени, например парижского дома Maison Félix, в котором, возможно, было создано платье мадам Готро. Однако акцент на именах знаменитых дизайнеров создавал впечатление, что для кураторов выставки платья были важны исключительно из-за их связи с известными модными домами.

Тем не менее, как подчеркивают историки моды, рассказы о моде должны выходить за рамки культа дизайнеров, учитывая множество других факторов, формирующих моду в ее исторических и культурных контекстах (Breward 2003). В портретной живописи анализ моды должен быть не просто перечислением имен и атрибуций, а исследованием роли модных домов и стилей в создании и выражении идентичности моделей. Выставка же произвела такое впечатление, что кураторы лучше разбирались в живописи, чем в одежде и современных исследованиях моды, что, в свою очередь, повлияло на их подход к теме моды в экспозиции.

Следующие три раздела выставки были посвящены исследованию гендера, самовыражения и статуса в портретах Сарджента. В то время как мужчины в униформе и беременные женщины представляли более традиционные примеры идеализированной мужественности и женственности, другие портреты выходили за рамки жестких гендерных границ, установленных в XIX веке. Например, выразительный портрет парижского врача Самюэля-Жана Поцци изображает модель «в алом халате и турецких туфлях» в домашней обстановке (ил. 4).

На выставке этот портрет был представлен как одно из новаторских решений Сарджента, где художник, как было указано на этикетке, решил «нарушить каноны портретирования мужчин-профессионалов, изобразив интимную домашнюю атмосферу» (Tate Britain 2024d). Однако портреты мужчин-профессионалов в неформальной,

похожей на халаты, одежде в домашней обстановке уже давно стали традицией к 1881 году, когда Поцци позировал для Сарджента. Эта практика зародилась более чем за столетие до этого, когда мужчины на портретах носили баньяны (утренние халаты, ассоциировавшиеся с Индией) как символ «их приверженности интеллектуальной и творческой жизни» (Fortune 2002). Эти более ранние картины показывают, что вместо изобретения нового жанра портрета Сарджент при создании портрета Поцци скорее опирался на уже существовавшие традиции.

Сарджент в своих работах опирался на устоявшиеся художественные традиции и распространенные социальные представления о женственности и «экзотичности». В его портретах натурщицы часто предстают в виде идеализированного образа женщины, который утвердился в европейских и североамериканских обществах XIX века, где привилегированное положение занимала элитная белая идентичность. На выставке особое внимание было уделено тому, как Сарджент подчеркивал белизну кожи своих моделей, что особенно заметно в портретах Флоры Пристли (около 1889 года) и Виржини Готро. Однако при этом не была представлена более глубокая историческая перспектива, связывающая искусство и моду с эпохой активной европейской имперской экспансии и колониального контроля в XIX веке.

Тема колониализма была затронута на выставке через картину Сарджента «Яванская танцовщица» (1889), которая, возможно, была создана под впечатлением от Всемирной выставки в Париже. Однако на этом попытка осмыслить колониальное наследие практически завершилась: помимо самой работы, посетителям показывали фотографию яванских танцовщиц с Парижской экспозиции и демонстрировали ткань с узором, лишь отдаленно напоминающим мотивы, изображенные на картине Сарджента.

Позже, когда на выставке представляли портрет Альмины Вертхаймер 1908 года, где она изображена в энтари (традиционном турецком халате), а также серию картин с кашемировыми шальями, в сопроводительных текстах никак не был раскрыт сложный и многогранный вопрос о границе между культурным вдохновением, апроприацией и империализмом.

Посетителям, заинтересованным в более глубоком контексте, предлагалось самостоятельно изучить тему: для этого нужно было пройти по QR-коду, размещенному на табличках, и прослушать объяснения литературоведа Сучитры Чоудхури, которая комментировала как сами картины, так и выставленную рядом кашемировую шаль (Tate Britain 2024e).

Одной из самых увлекательных возможностей на выставке было сопоставление одежды и картин. При этом подбор аксессуаров оказался не совсем удачным, так как они не всегда соответствовали объектам на картинах. Размещенные в относительно небольших витринах, они мало способствовали демонстрации выдающегося таланта Сарджента в изображении моды на портретах. Обратное можно сказать о представленных платьях, они сохранились в необычайно хорошем состоянии и, будучи расположенными рядом с картинами, помогали зрителям оценить исключительную способность Сарджента передавать одежду на своих картинах. Однако пространство выставки могло быть использовано стратегически лучше: размещение одетых манекенов подальше от стен позволило бы осматривать их со всех сторон и лучше сравнивать с портретами. Кроме того, дизайнеры выставки могли бы взять пример с Сарджента при выборе фоновых цветов для улучшения восприятия одежды: красное бархатное платье миссис Чарльз Инчес (ил. 5) и зелено-медное платье Элен Терри, украшенное крыльями жуков (ил. 6), с ее портрета в роли леди Макбет были почти неразличимы на фоне стен схожих тонов. На мой взгляд, платье с крыльями жуков также выиграло бы от экспозиции, создающей иллюзию движения или имитирующей позу Терри на картине.

Выставка «Сарджент и мода» представляла собой захватывающее зрелище: выразительные портреты Сарджента и впечатляющие образцы исторического костюма создавали эффектное визуальное пространство. Однако организация экспозиции могла бы быть более продуманной, чтобы лучше раскрыть мастерство Сарджента в изображении моды.

Кроме того, стоило уделить больше внимания тому, как именно проходил процесс создания портретов — каким было взаимодействие между художником и его моделями, какие обсуждения и компромиссы предшествовали финальному образу и как в этом процессе формировалась их идентичность.

Выставка справедливо утверждала, что внимание к деталям в модных портретах играло ключевую роль в карьере Сарджента. Однако она так и не показала, чем его стиль работы отличался от традиций модного портрета, которые веками развивались до него<sup>2</sup>. Было бы полезно объяснить, как творчество Сарджента вписывается в историю портретной живописи и каким образом он сумел сохранить карьеру художника в эпоху, когда живопись уже вытеснялась фотографией.

В конце XIX века, когда набирал силу индивидуализм и закладывались основы современной культуры знаменитостей, возможно,

именно умение Сарджента создавать миф о своем художественном гении стало важнейшей причиной его успеха, не менее значимой, чем его мастерство в передаче модных деталей.

*Перевод с английского Ольги Виноградовой*

## Литература

*Breward 2003* — Breward C. The Rise of the Designer / Fashion. Oxford: Oxford University Press, 2003. P. 21–48.

*Fortune 2002* — Fortune B.B. «Stidious Men Are Always Painted in Gowns»: Charles Willson Peale's Benjamin Rush and the Question of Banyans in Eighteenth-Century Anglo-American Portraiture // Dress. 2002. Vol. 29.1. P. 27–40.

*Ribeiro 2017* — Ribeiro A. Clothing Art: The Visual Culture of Fashion, 1600–1914. London: Yale University Press, 2017.

*Sidlauskas 2001* — Sidlauskas S. Painting Skin: John Singer Sargent's «Madame X» // American Art. 2001. Vol. 15.3. P. 8–33.

*Tate Britain 2024a* — Tate Britain. Sargent and Fashion. [www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/sargent-and-fashion](http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/sargent-and-fashion) (по состоянию на 26.02.2025).

*Tate Britain 2024b* — Tate Britain. Lady Sassoon (Aline de Rothschild) / Sargent and Fashion: Large Print Guide. London: Tate Britain, 2024. P. 26. [www.tate.org.uk/documents/1913/Sargent\\_and\\_Fashion\\_large\\_print\\_guide.pdf](http://www.tate.org.uk/documents/1913/Sargent_and_Fashion_large_print_guide.pdf) (по состоянию на 26.02.2025).

*Tate Britain 2024c* — Tate Britain. Sitting for Sargent / Sargent and Fashion: Large Print Guide. London: Tate Britain, 2024. P. 47.

*Tate Britain 2024d* — Tate Britain. Dr Pozzi at Home / Sargent and Fashion: Large Print Guide. London: Tate Britain, 2024. P. 92.

*Tate Britain 2024e* — Tate Britain. Sargent and Fashion: Audio. [www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/sargent-and-fashion/exhibition-guide/sargent-fashion-audio](http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/sargent-and-fashion/exhibition-guide/sargent-fashion-audio) (по состоянию на 26.02.2025).

## Примечания

1. Более детальный анализ сложности репрезентации в этом портрете см.: Sidlauskas 2001.
2. Обзор художников, работавших с модой, см.: Ribeiro 2017.