МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА
ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Абрамкин Иван Александрович

Женский образ в портретной живописи русского сентиментализма на рубеже XVIII-XIX веков

Специальность 17.00.04. –
Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения, профессор
Алленов Михаил Михайлович

Москва - 2018

Содержание

Введение……..3
Глава 1. Аспекты изучения русской портретной живописи XVIII века.....34
1.1. Метаморфозы парадности и камерности в портретном жанре….....34
1.2. Особенности портретной традиции в творчестве русских художников…...53

Глава 2. Творчество И.-Б. Лампи-Старшего в России (1791-1797).....70
2.1. Зарождение портретной концепции сентиментализма: особенности трактовки женского образа…….....70
2.2. Образ Гебы: переосмысление традиции аллегорического портрета…….93

Глава 3. Творчество В.Л. Боровиковского (1790-1801)……...…..106
3.1. Формирование концепции женского образа в первых произведениях…...106
3.2. Портреты конца 1790-х годов: создание художественного канона…….118
3.3. Образ дамы: приемы конкретизации возраста модели……138

Глава 4. Творчество М.-Э. Виже-Лебрен в России (1795-1801)…….159
4.1. Тема материнства в автопортретах и образах русских женщин.....159
4.2. Интерьерное понимание женского образа на фоне природы…….....185
4.3. Возвеличивание женской модели в интерьерном портрете…….216

Заключение……..……...248
Список литературы……...……..…....260
Приложение. Альбом иллюстраций.....283

ВВЕДЕНИЕ

Общая характеристика работы. Постановка вопроса

В историографии отечественного искусства наиболее устойчивым и не требующим дополнительной аргументации является значительный интерес к изучению портрета XVIII столетия, который в широком культурологическом смысле стал механизмом освоения художественного опыта развитых западноевропейских стран и средством приобщения России к Новому времени. Подобное исключительное положение портретной живописи обусловлено самой природой этого жанра, решающего фундаментальную проблему любой культуры – взаимоотношения человека и окружающего мира, которые воплощаются в художественном образе. Для XVIII века портрет выступает в качестве системообразующего жанра для изобразительных искусств, который, занимая второстепенное место в ценностной иерархии академического образования, тем не менее, определяет развитие всей живописи в целом, будучи ее смысловым центром: так, аллегорический, мифологический и исторический жанры отражают «надчеловеческое» бытие, тогда как батальный, пейзажный, бытовой и натюрмортный – мир неодушевленных предметов, «мерой всех вещей» для которых является фигура человека[1]. Таким образом, портрет оказывается инструментом рефлексии русского общества XVIII века.

В связи с этим не удивительно наличие большого количества научных работ, посвященных портретной живописи: обобщающие труды по истории жанра, проблемные очерки, освещающие важные сквозные темы в его развитии, монографические исследования по творчеству отдельных художников и многочисленные диссертации, отражающие разнообразие методологических подходов. Тем не менее, даже в столь изученном явлении остаются вопросы, которые пока недостаточно разработаны в силу как историографической традиции, так и существенной трудности их рассмотрения, связанной с объективными пределами используемой

[1] Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. Проблемы становления художественных принципов Нового времени. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 111

методологии. К числу таких вопросов относится исследование женского образа в портретной живописи русского сентиментализма.

Рассмотрение женщины в качестве субъекта для изучения истории культуры и общественной жизни является распространенным направлением современных гуманитарных наук и демонстрирует принципиальную разницу в положении мужчины и женщины в разных сферах деятельности. Удачное определение женщины, основанное на взаимоотношении двух полов, а не на их физиологическом различии, было сформулировано С. де Бовуар в книге «Второй пол», которая представляет собой наиболее значительное историко-философское исследование всего комплекса проблем, связанных с женщиной: «Пара – это фундаментальное единство, обе половины которого прикованы одна к другой, и никакое расслоение общества по признаку пола невозможно. Именно этим определяется женщина: она — Другой внутри единого целого, оба элемента которого необходимы друг другу»[2]. Уточнение этого определения применительно к области культуры было совершено Ж. Бодрийяром, для которого «во всякой господствующей системе (которой признак господства автоматически сообщает и мужественность) именно женственность воплощает собой обратимость, возможность игры и символической импликации»[3]. Подтверждением этой символической функции служит то, что характер взаимодействия полов в области культуры способен значительно влиять на особенности социальной жизни: так, общества с фемининным символизмом отличаются большей близостью отцов к детям и равноправием отношений между супругами[4]. Таким образом, противопоставление мужского и женского объясняется не только биологическими (физиологическое различие) или социальными (борьба за власть) факторами, но и культурными процессами, в которых символизация различных форм духовной и материальной жизни занимает важное место и, безусловно, находит свое отражение в области искусства.

Определение женской природы является важной составляющей

---

[2] Бовуар С. де. Второй пол. М.: Прогресс; СПб.: Алетейя, 1997. С. 31.
[3] Бодрийяр Ж. Соблазн. М.: Ad Marginem, 2000. С. 56.
[4] Кон И.С. Ребенок и общество. М.: Академия, 2003. С. 34-35.

современных гуманитарных исследований, но впервые стало актуальной проблемой в общественном сознании именно в изучаемую эпоху: так, период между 1770 и 1830 годами характеризуется осмыслением принципиальных отличий женщины от мужчины, которое выражается в большом количестве публикаций в области физиологии, морали, философии и творчества[5]. Подобное внимание к женскому вопросу представляется закономерным следствием развития парадигмы эпохи Просвещения, которая вошла в историю как период феминизации европейской культуры[6]. Если каждая эпоха обладает особенным типом личности, который и находит воплощение в искусстве[7], то для XVIII столетия, безусловно, таким типом становится галантная и грациозная женщина эпохи рококо, предпочитавшей S-образные формы[8]. Высокий статус женщины в культурной среде был связан с театром, который позволял ей представать в различных амплуа[9]. Параллельно с этим общественность начинает постепенно признавать женщину как творческого субъекта, прежде всего, в сфере зрелищных искусств (кроме театра, это пение и танец)[10].

В отечественном культурном контексте XVIII века превращение женщины в важного участника художественного процесса оказывается, пожалуй, еще более актуальной и насущной потребностью по сравнению с западноевропейскими странами, так как «реабилитация «женского» - один из нервов русской жизни»[11], что было обусловлено разнообразными обстоятельствами. Во-первых, метаморфозы политического развития России в этот период привели к длительному правлению женщин, которое способствовало «усвоению феминизированных форм стиля на русской

---

[5] Sheriff M.D. The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art. Chicago and London: University of Chicago Press, 1996. P. 5.

[6] Даниэль С.М. Рококо. От Ватто до Фрагонара. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 24.

[7] Цирес А.Г. Язык портретного изображения // Искусство портрета. Сб. статей. М.: ГАХН, 1928. – С. 86-158. С. 149.

[8] Даниэль С.М. Рококо… С. 153.

[9] Свирида И.И. Театральность как синтезирующая форма культуры XVIII века // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М., 2000. – С. 5-18. С. 12.

[10] Даниэль С.М. Рококо… С. 144.

[11] Вдовин Г.В. Персона. Индивидуальность. Личность. Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. М.: Прогресс-Традиция, 2005. С. 50.

почве»[12]. Наиболее подходящим стилем для отражения женской природы стал рококо, который в данных условиях утвердил идею «вечной женственности» как государственную норму[13]. Во-вторых, специфика политической ситуации определила и значительное влияние образа женщины на формирование типологии портретной живописи: в условиях женских правлений он был безусловным образцом как парадного варианта, который наиболее убедительно воплощался в изображении императрицы[14], обретавшем на первых порах черты дамского аристократического портрета[15], так и камерного варианта, который отличался большей живописностью и творческой свободой мастера по сравнению с мужским образом, обремененным задачей парадной репрезентации[16]. В-третьих, одна из важнейших задач отечественной живописи Нового времени заключалась в освоении женской обнаженной натуры, что являлось обязательным условием для развития мифологического, аллегорического и исторического жанров и было затруднено в силу целомудренного характера русской культуры[17]. Таким образом, возникает определенное единство исторических, стилистических, художественных, типологических и культурологических обстоятельств, которые позволяют без обращения к гендерной методологии сделать вывод об «архетипальном» положении женщины в XVIII веке[18].

Многообразные задачи, связанные с «реабилитацией женщины», разрешались в контексте искусства рококо, которое, будучи незаметным на фоне перехода от барокко классицизму, тем не менее, оказывается сквозным стилем XVIII столетия и важнейшим импульсом для развития русской культуры[19]. Так, в петровскую эпоху Л. Каравакк одновременно выступает как универсальный художник, применяющий свои навыки в разных областях, и

---

[12] Даниэль С.М. Рококо… С. 295.

[13] Иваницкий А.И. Интимный портрет рококо: к вопросу об онтологической необходимости «большого стиля» // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М., 2000. – С. 132-142. С. 138.

[14] Карев А.А. Классицизм в русской живописи. М.: Белый город, 2003. С. 159.

[15] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра в России XVIII века (к проблеме национальной специфики): дисс. канд. иск. М., 1978. С. 24

[16] Сидоров А.А. Русские портретисты XVIII века. М.–Пг.: Гос. изд-во, 1923. С. 25.

[17] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра…С. 178.

[18] Иваницкий А.И. Интимный портрет рококо… С. 138.

[19] Вдовин Г.В. Персона. Индивидуальность. Личность… С. 50.

приучает к традиции европейской живописи, но также культивирует рокайльные тенденции и снимает определенные запреты, связанные с изображением обнаженной натуры[20]. В то же время работает А.М. Матвеев, который одним из первых среди русских мастеров пишет автопортрет, к тому же включая в него образ своей жены, и тем самым вводит женщину в искусство[21]. Но только в творчестве Ф.С. Рокотова происходит «реабилитация» женщины, которая в художественном смысле становится абсолютно равноправна мужчине и ассоциируется теперь с миром чувств[22]. Иными словами, стиль рококо и образ женщины в русской культуре образуют определенное единство, получившее свое выражение в искусстве.

Однако это единство осуществлялось в сложных обстоятельствах из-за неопределенного положения женщины в русской культуре в первой половине XVIII века. Прежде всего женщина чувствовала неуверенность при портретировании (из-за отсутствия привычки вести публичную жизнь)[23], что также было связано с принципиальной сложностью позирования в России по сравнению с той же Францией[24]. Вместе с тем именно женщина весьма активно воспринимала все незнакомое, а по воспоминаниям современников и намного лучше мужчин адаптировалась к новым культурным нормам[25]. Ближе к концу XVIII столетия она стала занимать исключительное место в культурной среде, так как исполняла роль друга и была авторитетом в мире чувств[26].

Подобное положение дел на рубеже XVIII-XIX веков было обусловлено не только повышением статуса женщины, но и кризисными процессами в культуре, которые проявлялись в художественном расщеплении идеального и конкретного, пребывавших в гармоническом единстве в предшествующее

---

[20] Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России… С. 161.
[21] Вдовин Г.В. Персона. Индивидуальность. Личность… С. 32.
[22] Там же. С. 52.
[23] Врангель Н.Н. Русская женщина в искусстве // Врангель Н.Н. Свойства века: Статьи по истории русского искусства. СПб.: Нева, 2000. – С. 179-196. С. 190.
[24] Евангулова О.С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. М.: Пам. истор. мысли, 2007. С. 132.
[25] Черная Л.А. Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. Философско-антропологический анализ культуры XVII-первой трети XVIII века. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 123-124.
[26] Чижова И.Б. Судьба придворного художника. В.Л. Боровиковский в Петербурге. СПб.: Лениздат, 2001.С. 171.

время[27]. Эти процессы уже демонстрируют проблематику сентиментализма, который обладает некоторой преемственностью с искусством рококо и развивает его важнейшие темы: склонность к театрализации и аллегоризации, особое внимание к воплощению образа женщины, выявление внутреннего чувства и заметный интерес к созданию природного окружения. Портретная концепция сентиментализма характеризуется четкой дифференциацией образов: «чувство было отдано женщинам, долг – мужчинам»[28]. В соответствии с этим женские образы отличаются открытой эмоциональностью и повышенным вниманием к изображению модели в природе[29], что относится к наиболее значительным особенностям в портретном искусстве на рубеже XVIII-XIX веков. Итак, исследование женского образа в портретной живописи русского сентиментализма позволяет осветить круг наиболее проблемных и неизученных аспектов, требующих обстоятельного рассмотрения для более глубокого понимания как отечественной культуры XVIII столетия в целом, так и искусства переходной эпохи – в частности.

Хронологические рамки исследования

Период развития и значительного присутствия сентиментализма в художественной культуре имеет в научной литературе достаточно широкие границы: с середины XVIII века в таких явлениях, как поэзия М.М. Хераскова, развивающиеся палладианство, псевдоготика и творчество Ф.С. Рокотова[30], вплоть до 1820-х годов, правда, преимущественно в литературе[31].Более того, в названии темы указано понятие «рубеж веков», которое обладает неопределенностью содержания и требует уточнения хронологических рамок.

Диссертационное исследование посвящено **периоду с 1790 по 1801 годы**, что связано с творчеством наиболее значительных портретистов того времени: И.-Б. Лампи-старшего, В.Л. Боровиковского, М.-Э. Виже-Лебрен. Именно эти мастера традиционно причисляются к главным

[27] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 104.
[28] Турчин В.С. Эпоха романтизма в России: К истории русского искусства первой трети XIX века. М.: Искусство, 1981. С. 131.
[29] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра…С. 107.
[30] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 128.
[31] Там же. С. 164.

представителям сентиментализма в отечественной портретной живописи уже начиная с трудов дореволюционных авторов[32].

Недолгое пребывание иностранных художников в России (И.-Б. Лампи-Старший работал в 1791-1797 годы, а М.-Э. Виже-Лебрен – в 1795-1801 годы) создавало некоторые трудности в определении границ исследования. Выбор периода 1790-1801 годов обусловлен не только стремлением охватить весь период распространения и расцвета идей сентиментализма как целостного этапа в русской живописи, но и историко-художественными обстоятельствами биографий выбранных мастеров: 1790 год отмечен началом портретного творчества В.Л. Боровиковского («Портрет О.К. Филипповой») и первыми контактами иностранных художников с русскими заказчиками (написание «Портрета Е.В. Литта» М.-Э. Виже-Лебрен за границей), тогда как 1801 год – смертью Павла I, отъездом французской художницы из России и изменением стилистики произведений русского художника, демонстрирующих разнообразие творческих поисков. В связи с этим определение хронологических рамок диссертационного исследования представляется обоснованным как общекультурным контекстом, так и биографическими фактами.

Историография

В научной литературе возникновение сентиментализма связывается с кризисом системы Просвещения в 1790-е годы, который в области живописи проявляется в переосмыслении традиции парадного изображения[33]. В эти же годы происходит оформление программы данного художественного направления, главными представителями которого в живописи становится В.Л. Боровиковский, а в литературе – Н.М. Карамзин. Параллельное развитие сентиментализма в словесности и изобразительности, казалось бы, дает основания для сопоставления этих родственных явлений, но при этом его воздействие в литературе было и более длительным, и более выраженным[34], что позволяет исследователям прийти к выводу о различной доле присутствия этого

[32] Врангель Н.Н. Русская женщина в искусстве... С. 191.
[33] Турчин В.С. Русский портрет эпохи романтизма: дисс. канд. иск. М., 1969. С. 48.
[34] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 124.

направления в общем литературном и живописном контексте эпохи[35].

Литературоведческая традиция изучения сентиментализма представляется более подробной и разработанной. Изначальная трудность изучения сентиментализма как художественного явления на рубеже XVIII-XIX веков обусловлена самим термином, который появляется после 1820-х годов, то есть позже не только других терминов той эпохи (классицизма и романтизма), но и собственного периода расцвета[36]. Более пристальное внимание исследователей это явление привлекло в конце XIX столетия под воздействием трудов А.Н. Веселовского. В самой известной книге «Западное влияние в русской литературе», вышедшей в свет в 1883 году и выдержавшей несколько изданий до 1916 года, ученый выделяет источники русского сентиментализма: Л. Стерн, И.Г. Гердер и Ж.-Ж. Руссо[37]. Рассмотрение сентиментализма в общеевропейском контексте было продолжено монографическими исследованиями по важным персоналиям в трудах самого А.Н. Веселовского[38], а также В.В. Сиповского[39] и М.Н. Розанова[40]. В более поздней книге о Жуковском А.Н. Веселовский выделяет две категории в философии чувства: «чувствительники», мирные энтузиасты, поглощенные своими ощущениями, и жрецы «гениального прозрения», люди борьбы и подвига[41], что демонстрирует родственность сентиментализма и романтизма.

После революции сентиментализм в силу своей дворянской основы воспринимается как консервативное направление, а главным вопросом становится период его возникновения. П.Н. Сакулин радикально расширяет границы этого явления, высказывая мысль о появлении сентиментализма (чувствительных настроений) уже в Петровское время[42], что станет предметом

---

[35] Лапшина Н.П. Русское искусство XVIII века. М.: АХ СССР, 1963. С. 68.
[36] Берков П.Н. Проблемы исторического развития литературы. Л.: Худ. лит., 1981. С. 243.
[37] Веселовский А.Н. Западное влияние в новой русской литературе. М.: Кушнерев и К, 1916. С. 102-104.
[38] Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. СПб.: тип. Имп. Акад. Наук, 1904. – 546 с.
[39] Сиповский В.В. Карамзин – автор «Писем русского путешественника». СПб.: тип. В. Демакова, 1899. – 578 с.
[40] Розанов М.Н. Ж.-Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII – начала XIX века. М.: Тип. Моск. Унив-та, 1910. – 25 с.
[41] Веселовский А.Н. Жуковский. Пг.: Жизнь и знание, 1918. – 550 с.
[42] Сакулин П.Н. Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей.

ожесточенных споров в дальнейшем. Так, Г.А. Гуковский относит возникновение сентиментализма к 1770-м годам в связи с крушением мировоззрения классицистов и восстанием Пугачева[43], впервые выявляет сдвиг поэтического языка сентименталистов по сравнению с классицизмом (на примере М.М. Хераскова), а в другой работе формулирует биполярность революционного (Руссо-Радищев) и консервативного (Стерн-Карамзин) сентиментализма, которая переносится и на романтизм[44]. Г.Н. Поспелов оспаривает позицию Г.А. Гуковского, демонстрируя возникновение нового мировоззрения и поэтического стиля у М.М. Хераскова уже в 1760-е годы[45]. Л.В. Пумпянский подтверждает эту мысль на материале переводных иностранных произведений «мещанской драмы» и «слезной комедии», но относит сентиментализм к предромантическому направлению[46].

Изучение сентиментализма в середине XX века отмечено уточнением некоторых положений о возникновении и развитии этого направления. Важным значением обладает перспективная и, к сожалению, очень краткая статья М.М. Бахтина, который называет сентиментализм «в высшей степени своеобразным явлением»[47], отличающимся подлинными открытиями в трактовке значимых тем. В книге Д.Д. Благого высказывается мысль о преемственности между А.П. Сумароковым и сентименталистами[48], которая подтверждается К.А. Назаретской на обширном материале публикаций поэтов сумароковского круга в журналах того времени[49]. Исследование Л.И. Кулаковой, посвященное истории эстетики, позволило констатировать большое количество переводов иностранной литературы в 1770-е годы, что демонстрирует не только

Ч. 2. М.: ГАХН, 1929. – 23 с.

[43] Гуковский Г.А. У истоков русского сентиментализма // Гуковский Г.А. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Л.: ГИХЛ, 1938. – С. 235-314. С. 246.

[44] Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. М.: Худож. лит., 1939. С. 303

[45] Поспелов Г.Н. У истоков русского сентиментализма // «Вестник МГУ». 1948. № 1. – С. 3-27. С. 17.

[46] Пумпянский Л.В. Сентиментализм // История русской литературы: в 10 т. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1947. Т. IV, Ч. 2. – С. 430-445. С. 437.

[47] Бахтин М.М. Проблема сентиментализма // Бахтин М.М. Собр. соч. в 7 т. М.: Рус. словари, 1997. Т. 5. – С. 304-305. С. 304.

[48] Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. М.: Учпедгиз, 1960. С. 209.

[49] Назаретская К.А. Об истоках русского сентиментализма // Вопросы эстетики и теории литературы. Казань: Изд-во Каз. гос. ун-та, 1963. – С.3-32.

интенсивность освоения сентиментализма, но и разнообразие его национальных вариантов (французский, немецкий и английский) на русской почве[50], тогда как работа Г.Н. Поспелова о литературных стилях освещает жанровую специфику и особенности поэтического творчества М.М. Хераскова, Н.М. Карамзина и В.А. Жуковского[51].

Период 1970-х – 1980-х годов отличается углублением проблематики и появлением монографических исследований о сентиментализме. Важным событием становится книга Г.Н. Поспелова «Проблемы исторического развития литературы», которая благодаря методологической новизне предлагает новый ракурс изучения сентиментализма. Рассмотрение поэтики содержания приводит автора к выявлению шести форм пафоса произведения, которые представляют собой личное отношение автора к событиям и характер их отражения: героика, трагизм, драматизм, сентиментальность, юмор и сатира. Г.Н. Поспелов отмечает, что сентиментальность не равна чувствительности: вторая возникает от слабости нервов, раздраженности или восторженности, а первая – явление лично-психологическое, вызванное идейным осмыслением определенной противоречивости в социальных характерах людей, и предполагающее наличие душевной рефлексии[52]. Подобное понимание сентиментальности не только придает ей историческую серьезность, но и актуализирует вопрос о специфике ее проявления в самом направлении сентиментализма.

Симптоматично, что именно в эти годы выходят в свет монографии о сентиментализме, представляющие разный подход к этому явлению. С.Э. Павлович в книге о сентиментальной прозе проводит подробный разбор ее содержания, сюжета, мотивов и отмечает неоднородность сентиментализма: обращенность к чувствам проявлялась в их многообразии у различных авторов, а усиление чувствительности в сочетании с меньшей вариативностью стилевых

---

[50] Кулакова Л.И. Русский сентиментализм и его противники // Кулакова Л.И. Очерки истории русской эстетической мысли 18 века. Л.: Просвещение, 1968. – С. 180-263. С. 184-185.

[51] Поспелов Г.Н. Становление стиля в творчестве русских сентименталистов // Поспелов Г.Н. Проблемы литературного стиля. М.: Изд-во МГУ, 1970. – С. 163-244.

[52] Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М.: Просвещение, 1972. – С. 95-96.

и жанровых форм приводило к обеднению произведений[53]. Долгое сосуществование сентиментализма с классицизмом, а также появление романтических мотивов позволяют автору сделать вывод о небольшом количестве сентиментальных произведений[54]. Другой монографией является исследование П.А. Орлова, который представляет сентиментализм как целостное явление в культуре на рубеже XVIII-XIX веков[55]. Ученый выделяет четыре этапа развития в этом направлении (1760-1775, 1776-1789, 1789-1796 и 1797-1811), рассматривает его в различных литературных творениях (лирика, проза, драматургия) и выявляет два направления: дворянское (М.М. Херасков, М.Н. Муравьев, И.И. Дмитриев, Н.М. Карамзин, Н.А. Львов, П.И. Шаликов) и демократическое (А.Н. Радищев, Н.С. Смирнов и А.М. Мартынов).

Столь масштабный подход П.А. Орлова, включающий все искусство исследуемой эпохи в сентиментализм, вызвал потребность в уточнении границ между различными направлениями на рубеже XVIII-XIX веков, в особенности – между сентиментализмом и предромантизмом. В.И. Федоров рассматривает творчество Н.М. Карамзина и М.Н. Муравьева как переход от сентиментализма к романтизму[56], В.А. Западов резко разграничивает предромантизм и сентиментализм, называя последний тупиковым вариантом развития[57], В.М. Жирмунский выявляет типические особенности английского сентиментализма[58] и предромантизма[59], а Ю.Д. Левин – их рецепцию в России[60]. Обратной тенденцией к расширению границ сентиментализма отличается статья В.И.

---

[53] Павлович С.Э. Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII века. Саратов: Изд-во Сарат. унив-та, 1974. – С. 193-194.

[54] Там же. С. 224.

[55] Орлов П.А. Русский сентиментализм. М.: Изд-во МГУ, 1977. – 270 с.

[56] Федоров В.И. От классицизма к романтизму: Формирование нового художественного стиля // История романтизма в русской литературе (1790-1825). М., 1979. – С. 42-70; Федоров В.И. От сентиментализма к романтизму: Поиски нового поэтического содержания и форм его выражения // История романтизма в русской литературе (1790-1825). М., 1979. – С. 70-88.

[57] Западов В.А. Сентиментализм и предромантизм в России // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: От классицизма к романтизму. Л.: ЛГПИ, 1983. – С. 135-150.

[58] Жирмунский В.М. Поэзия английского сентиментализма // Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. Л.: Наука, 1981. – С. 125-148.

[59] Жирмунский В.М. Английский предромантизм // Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. Л.: Наука, 1981. – С. 149-174.

[60] Левин Ю.Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма // Левин Ю.Д. Восприятие английской литературы в России. Л.: Наука, 1990. – С. 134-230.

Каминского, который включает в это направление различных писателей (В. Гюго, Р.Л. Стивенсон, Ч. Диккенс, Э.М. Ремарк, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов) без достаточной аргументации общности их метода[61].

Современные исследования сентиментализма (начиная с 1990-х годов) учитывают достижения предшествующих этапов и сочетают подробность рассмотрения материала с большим вниманием к методологическим вопросам. Особенного внимания заслуживает исследование Н.Д. Кочетковой[62], которая на основе рассмотрения всего комплекса произведений от шедевров до работ эпигонов выявляет типические черты сентиментализма как мировоззренческой системы: философские истоки, важные темы (понимание человека, проблема подражания, понятие вкуса, представление о возвышенном, единство красоты и добра, назначение искусства, тема творца), трактовка героя сентиментализма (роль чтения, портрета и пейзажа, исповеди в его жизни). Важной мыслью ученого является борьба писателей с ложной чувствительностью с помощью иронии[63]. Монография Н.Д. Кочетковой представляет собой наиболее полное изложение идейно-эстетических положений сентиментализма, но, тем не менее, не ставит вопрос о специфике этого направления в контексте классицизма и романтизма.

Проблемный подход к изучению сентиментализму предлагает М.В. Иванов, выпустивший книгу с характерным названием «Судьба русского сентиментализма»[64]. Ученый внимательно и подробно разбирает историографию вопроса и выявляет причину неопределенности и неизученности сентиментализма: по отношению к классицизму он разрушил нормативность, но по отношению к романтизму и реализму – лишь переходный этап, все черты которого кажутся слабовыраженными по сравнению с ними. В связи с этим позитивные качества сентиментализма оказываются общими для

---

[61] Каминский В.И. К вопросу о сентименталистском художественном методе в литературе // Русская литература. 1984. № 2. – С. 124-137.

[62] Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма. Эстетические и художественные искания. СПб.: Наука, 1994. – 279 с.

[63] Там же. С. 254.

[64] Иванов М.В. Судьба русского сентиментализма. СПб.: ФКИЦ «Эйдос», 1996. – 320 с.

всей последующей литературы, что усложняет задачу их выделения[65]. Значение этого направления состоит в развитии бытия малой группы (семья, дружеский круг), которая дополняет наличие большой группы в классицизме (государство) и противостоит художественному космосу индивидуальности в романтизме. Подобное функциональное понимание художественных направлений на рубеже XVIII-XIX веков позволяет сделать вывод, что они не просто были аналогами европейских течений, а художественными мирами, вобравшими в себя культурный опыт Европы от античности до современности[66]. Кроме того, ученый рассматривает свойственные сентиментализму образные модели и структуры повествования в последующей литературе и тем самым раскрывает историческую обоснованность и философскую сущность сентиментализма, во многом реализуя идею М.М. Бахтина о полноценности и значимости этого направления.

Интересный взгляд на проблему имеется в методологических статьях А.С. Курилова, который предлагает новый принцип разделения сентиментализма: оригинальное произведение, отражающее национальные черты и темы, становится сентиментальным, а имитирующее западноевропейские образцы (не важно какие) – классицистическим в силу соответствия теории подражания, свойственной этому направлению[67]. Изменение принципа классификации позволяет расширить круг используемых терминов: так, например, возникают сентиментальный и романтический классицизм. Тем не менее, увеличение количества понятий не гарантирует подробность понимания каждого из них в отдельности и выявление их художественной специфики.

Таким образом, отечественное литературоведение сформулировало большое количество подходов к изучению сентиментализма, которые предлагают конкретно историческое, внеисторическое, философское, общетеоретическое и методологическое понимание этого явления. Кроме того, в разные периоды отечественной науки исследовано на монографическом

---

[65] Там же С. 44.

[66] Иванов М.В. Судьба русского сентиментализма. СПб.: ФКИЦ «Эйдос», 1996. С. 173.

[67] Курилов А.С. Классицизм и сентиментализм: соотношение понятий // Живая мысль. К 100-летию со дня рождения Г.Н. Поспелова. М.: Изд-во МГУ, 1999. – С. 188-204.

уровне творчество практически всех литераторов, имеющих отношение к сентиментализму: Н.М. Карамзина[68], Г.П. Радищева[69], М.Н. Муравьева[70], И.И. Дмитриева[71], В.В. Капниста[72], Н.А. Львова[73], Г.П. Каменева[74] и С.С. Боброва[75]. Тем не менее, задача выделения специфики художественных приемов сентиментализма как определенной системы, отличающей ее от классицизма и романтизма, остается по-прежнему актуальной и необходимой для уяснения природы этого направления как формы творческого самовыражения людей изучаемой эпохи.

На фоне столь длительной и плодотворной традиции литературоведения изучение сентиментализма в искусствоведении остается ограниченным: отсутствие исследований об этом явлении как о целостном направлении в живописи выдвигает на первый план вопрос о его соответствии понятию «стиль» – вопрос, не имеющий на сегодняшний день методологической определенности и обусловливающий неоднозначное отношение к портретной живописи сентиментализма. Н.Н. Коваленская отрицала существование стиля сентиментализма, так как «он не только не был связан с монументальным искусством, но и не создал никаких новых форм для своего выражения»[76]. О.С. Евангулова отмечала в нем отсутствие полноты неповторимых признаков[77].

---

[68] Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. М.: Книга, 1987. – 336 с.

[69] Макогоненко Г.П. Радищев и его время. М.: Гослитиздат, 1956. – 774 с.

[70] Топоров В.Н. Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: Исследования, материалы, публикации. М.Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Книга I. М.: Языки русской культуры, 2001. – 912 с.; Топоров В.Н. Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: Исследования, материалы, публикации. М.Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Книга II. М.: Языки русской культуры, 2003. – 928 с.

[71] Макогоненко Г.П. Вступительная статья // Дмитриев И.И. Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1967. – С. 5-68.

[72] Громова Т.Н. Поэтическое творчество В.В. Капниста и его литературно-общественные позиции (1780-1820-е годы): дисс. канд. филол. наук. Киев, 1973. – 218 с.

[73] Лаппо-Данилевский К.Ю. Литературная деятельность Н.А. Львова: дисс. канд. филол. наук. Л., 1988. – 222 с.

[74] Валеев Э.Н. «Судьбою прерванный полет»: Г.П. Каменев в русской литературе рубежа XVIII XIX веков. Казань: Наследие, 2001. – 136 с.

[75] Коровин В.Л. С.С. Бобров. Жизнь и творчество: дисс. канд. филол. наук. М., 2000. – 243с.

[76] Коваленская Н.Н. Русский классицизм. Живопись. Скульптура. Графика. М.: Искусство, 1964. С. 246.

[77] Евангулова О.С. Ерменев и проблемы стилевого развития в русском искусстве конца XVIII века // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. Сб. статей. М., 1994. – С. 78-84. С. 84

А.М. Кантор был менее категоричен, высказывая мысль об отсутствии необходимости в особом стилистическом оформлении, которое не отменяло наличия некоторых особенностей[78]. Наибольшее внимание проблеме сентиментализма в живописи уделял в многочисленных работах В.С. Турчин, который писал о неопределенности стилистического лица сентиментализма[79], но при этом признавал сложность и важность его научного изучения[80], а также его присутствие во всех значимых художественных явлениях на рубеже XVIII-XIX веков[81]. Последнюю мысль подтверждала и главный исследователь творчества Боровиковского Т.В. Алексеева, писавшая о влиянии сентиментализма на мастеров, работавших в других направлениях[82].

Подобная неоднозначность суждений о сентиментализме отражает его двойственность, которая одновременно выражается в грусти о прошлом и в мечте о будущем[83]. Это направление являлось основой воспитания молодых людей в 1790-е годы, которые впоследствии с равным успехом становились неоклассиками или романтиками[84]. Именно пограничное положение сентиментализма в системе стилевых тенденций на рубеже XVIII-XIX веков объясняет стремление исследователей выявить его специфику с помощью сопоставления с художественными направлениями, обладающими определенностью понятий и устойчивой традицией изучения, – с классицизмом и романтизмом.

Сторонники сближения сентиментализма с классицизмом находили общее между ними в наличии моральной и дидактической общественной тенденции, которая придает сдержанность художественным чертам

---

[78] Кантор А.М. Искусство XVIII века. I // Малая история искусств. Искусство XVIII века. М., 1977. С. 6-27. С. 27.

[79] Турчин В.С. Основные проблемы западноевропейского и русского искусства конца XVIII-начала XIX века: автореф. дис. докт. иск. М., 1989.С. 11.

[80] Турчин В.С. Проблемы русского искусства второй половины XVIII – начала XIX века в контексте изучения западноевропейского классицизма // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. Сб. статей. М., 1994. – С. 138-146. С. 146.

[81] Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России. М.: Жираф, 2001. С. 136.

[82] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII-XIX веков. М.: Искусство, 1975. С. 54.

[83] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 378.

[84] Турчин В.С. Александр I… С. 378.

произведений[85]. Тем не менее, размышления Т.В. Алексеевой имели противоречивый характер: с одной точки зрения, это направление продолжает достижения культуры Просвещения, углубляя чувственный аспект, не самый развитый в предшествующее время[86], а с другой - завершает просветительскую эпоху, тем самым выступая в роли скорее старого, чем нового, искусства[87]. Н.Н. Коваленская отмечала параллельно развитие классицизма и сентиментализма, которые отличаются общим вниманием к человеческой личности и признанием права на внутренний мир, несмотря на различное понимание взаимоотношений человека и общества[88]. В данном случае идея их сходства основывается на преобладания классицизма в то время и на убеждении, что любой портретист имел определенный идеал личности, неизбежно приобщающий его к неоклассикам[89]. Д.В. Сарабьянов обосновывал схожесть этих направлений фактором влияний, который проявлялся в устойчивых связях с английской культурой[90].

Сторонники сближения сентиментализма с романтизмом относили оба направления к числу тех, которые переосмысляли традицию XVIII века и тем самым выражали творческие поиски, свойственные новому искусству. Связь этих течений обусловлена и зарождением романтизма в недрах сентиментализма, которое определяло общность важных тем: «культ девственной природы, интерес к индивидуализации чувств, акцент на человеческое бытие, субъективизация художественной формы»[91]. В.С. Турчин писал, что сентиментализм выступал как оппозиция классицизму: основываясь на принципах Просвещения, усиливал чувства и развивал стилистику рококо[92]. Тем не менее, эти направления имели значительные отличия: тот же В.С. Турчин отмечал возникновение произведений романтизма на фоне больших

---

[85] Алексеева Т.В. Боровиковский. М.: Искусство, 1960.С. 8.
[86] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский… С. 51.
[87] Алексеева Т.В. Некоторые проблемы изучения русского искусства XVIII в. // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М., 1973. – С. 7-19. С. 10.
[88] Коваленская Н.Н. История русского искусства XVIII века. М.-Л: Искусство., 1940. С. 111.
[89] Там же. С. 251.
[90] Сарабьянов Д.В. Россия и Запад. Историко-художественные связи XVIII – начала XX века. М.: Искусство, 2003. С. С. 106.
[91] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 376.
[92] Турчин В.С. Русский портрет… С. 50-51.

общественных потрясений[93], а Т.В. Алексеева – повышенную внутреннюю динамику, способствующую фиксации самого яркого момента внутреннего состояния модели[94]. Любопытно, что даже «английский фактор» получает другое прочтение: О.С. Евангулова полагала, что увлечение Англией и сентиментализмом может оцениваться как своеобразная Фронда и претензия на исключительность в дворянской среде при существующей про-французской ориентации культуры[95].

Меньшая убедительность выражения внутреннего состояния модели в сентиментализме объясняет существующее в научной литературе его объединение с предромантизмом, что формирует одну общую стадию искусства для развития романтического движения в начале XIX века[96], хотя уже давно существует позиция, разделяющая эти два явления[97]. Стремление же увидеть предромантизм в искусстве сентиментализма может быть объяснено воздействием эстетических воззрений романтической эпохи, которая воспринимала более ранние произведения как собственную предысторию, демонстрирующую стилистическую преемственность: «предшествующие данной системе факты, описанные в ее терминах, естественно, могут привести только к ней и лишь в ней обрести единство и определенность»[98].

Тем не менее, наличие отдельных черт, демонстрирующих общность между сентиментализмом и романтизмом, не отменяет их принципиального различия в некоторых важных аспектах создания и трактовки образа. Во-первых, портретная живопись сентиментализма отличалась естественностью в изображении человека в пейзаже[99], тогда как в романтическом искусстве

---

[93] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 36.

[94] Алексеева Т.В. Русский портрет на рубеже XVIII-XIX веков // Проблемы портрета. Материалы научной конференции. М.: ГМИИ, 1973. – С. 179-198. С. 194.

[95] Евангулова О.С. Русское художественное сознание... С. 195-196.

[96] Карев А.А. О взаимодействии слова и изображения в культурном пространстве кружка Державина-Львова. Н.А. Львов и В.Л. Боровиковский // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. статей. Выпуск 11. М., 2008. – С. 125-137. С. 130.

[97] Коваленская Н.Н. Русский классицизм… С. 251-252.

[98] Лотман Ю.М. Динамическая модель семиотической системы // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. – С.90-101. С. 95.

[99] Алексеева Т.В. Русский портрет… С. 185.

взаимоотношения модели и природы в пространстве произведения выражались через противопоставление человека и окружающего его мира[100]. Во-вторых, эти направления по-разному относились к аллегории, которая занимала значительное место в художественной системе классицизма: если в сентиментализме она получала более интимный смысл, то в романтизме она отсутствует как используемый прием[101]. Таким образом, попытки объяснить специфику художественного направления сентиментализма через сопоставление с классицизмом или романтизмом неизбежно оказываются неудачными, потому что данный ход рассуждений, предполагающий сравнительный анализ, изначально не ставит своей целью подробное изучение конкретных особенностей живописной системы сентиментализма, что не только отрицает его самодостаточность как художественного явления, но и, как следствие, не позволяет определить его место в русской изобразительной культуре конца XVIII – начала XIX века. Рассмотрение типических особенностей сентиментализма позволит выявить его специфику как художественного направления в указанный период времени.

Сентиментализм возник на рубеже веков как реакция на излишне рассудочный характер системы мышления Просвещения и стремился к переосмыслению его принципов. Выдвижение на первый план эмоционального восприятия и нравственного начала продемонстрировало некоторую ограниченность воззрений просветителей, которые поощряли совершенствование лишь интеллектуальных способностей человека в ущерб области чувств, что препятствовало его гармоничному развитию как цельной личности. Поэтому реабилитация эмоциональной сферы деятельности человека была важным достижением данного художественного направления[102]. Усиление внимания к чувствам личности обосновывалось представителями сентиментализма их простотой, естественностью и понятностью для каждого вне зависимости от возраста, пола и образованности в силу их врожденного

[100] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 245.
[101] Там же. С. 252.
[102] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский…С. 51.

характера[103]. Более того, внутренний мир человека включал в себя не только устойчивые чувства, но и мимолетные настроения, что было еще одной заслугой сентиментализма[104]. Интерес к мимолетному выражался в более тонком понимании и ощущении произведений искусства и природы, которые, по представлениям того времени, обостряли чувства и способность к восприятию[105].

Обращение к внутреннему миру человека, его чувствам, сочеталось в сентиментализме с вниманием и к общественным отношениям, которые признавались несправедливыми из-за социального неравенства, определявшего элитарный характер культуры. Важной идеей сторонников этого направления было переосмысление отношения к простому человеку, который переставал восприниматься как часть необразованного народа и мог обладать бóльшими душевными богатствами, чем представитель просвещенного общества[106]. Иными словами, сентиментализм обладал некоторой этической программой, возникшей для выражения актуальных проблем на рубеже веков[107]. Одной из главных было углубление конфликта между личностью и обществом, который состоял в стремлении заниматься духовным самосовершенствованием и проводить время в семейном кругу или на природе, а выражался наиболее полно в двух областях: масонстве и портретной живописи.

Распространение масонства на рубеже XVIII-XIX веков было связано с неудовлетворенностью излишней рассудочностью эпохи Просвещения, что повлекло за собой увлечение интуитивными способами восприятия для постижения окружающего мира[108]. Определение сущности этого духовного течения до сих пор вызывает споры среди ученых, что сближает его с сентиментализмом: одни склонны видеть в нем скрытую часть просветительской идеологии[109], другие – принципиально отличное движение,

---

[103] Турчин В.С. Эпоха романтизма…С. 130.
[104] Михайлова К.В. В.Л. Боровиковский. Л.: Художник РСФСР, 1968. С. 9.
[105] Турчин В.С. Александр I… С. 247.
[106] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский…С. 51.
[107] Турчин В.С. Русский портрет… С. 51.
[108] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский…С. 52.
[109] Турчин В.С. Александр I… С. 110.

которое смыслом развития видело не изменение общественных условий, а совершенствование природы отдельного человека[110]. При существующих трудностях интерпретации масонства не вызывает сомнения его важная отличительная особенность – разрешение противоречий окружающего мира с помощью поиска божественного начала в гармонии человека и природы, которое находит свое художественное воплощение в живописи, в частности, в портрете.

Наиболее общее представление о сентиментализме в живописи сформулировал В.С. Турчин, который относил к его типическим чертам «интерес к эмоциональному миру человека, мотивы природы, различие трактовки мужских и женских образов, отказ от репрезентативной формы»[111] и писал об их дальнейшем развитии в эпоху романтизма. Т.В. Алексеева высказывала мысль о сочетании повышенной эмоциональности с идеальностью художественного языка, что обусловливает некоторую сдержанность образов[112].

Таким образом, историографический обзор позволяет сделать вывод, что портретная живопись сентиментализма занимает важное и самодостаточное место в художественной ситуации на рубеже XVIII-XIX веков, обладает как определенной этической программой, так и совокупностью художественных особенностей, отличающих ее от классицизма и романтизма, но при этом рассмотрена в научной литературе в самых общих чертах.

Вышесказанное определяет **актуальность темы исследования**, которая состоит в комплексном изучении изобразительной традиции сентиментализма на примере творчества главных его представителей: И.-Б. Лампи-старшего, В.Л. Боровиковского и М.-Э. Виже-Лебрен. Важность такого исследования обусловлена как потребностью в осмыслении данного художественного направления как отдельного явления, так и необходимостью в более глубоком и серьезном понимании культуры на рубеже XVIII-XIX веков в

---

[110] Чижова И.Б. Судьба придворного художника… С. 155.
[111] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 131.
[112] Алексеева Т.В. Русский портрет…С. 185.

целом. Последние годы в зарубежной историографии отмечены ростом количества публикаций об отдельных художниках, но отсутствие обобщающих трудов не только служит препятствием для формирования устойчивой традиции рассмотрения сентиментализма, но и ослабляет методологический потенциал современных исследований по данной теме.

В связи с этим **степень научной разработанности темы** диссертационного исследования, несмотря на значительное количество трудов, посвященных творчеству В.Л. Боровиковского в отечественной традиции, а также И.-Б. Лампи-Старшего и М.-Э. Виже-Лебрен – в зарубежной, может быть признана недостаточной (что признают сами ученые[113]), так как монографический подход не позволяет достичь того уровня обобщения, который необходим для рассмотрения всего направления как целостного явления.

Выяснение причин недостаточной изученности столь известного художественного направления, как сентиментализм, в современной истории искусства, отличающейся незначительным количеством неосвещенных сюжетов, является обязательным условием для исследования данной темы. В советской историографии середины XX века было распространено представление о сентиментализме как об антиобщественном движении[114], что было связано с причислением А.Н. Радищева и Н.М. Карамзина к данному направлению (без достаточной дифференциации их взглядов, существующей в настоящее время) и определило слабую заинтересованность в его изучении.

Однако большее влияние на степень и характер изучения сентиментализма оказали труды Т.В. Алексеевой и В.С. Турчина. Т.В. Алексеева являлась главным специалистом по творчеству В.Л. Боровиковского и во многом определила научный подход применительно ко всему направлению. Концепция ученого с методологической точки зрения имела внутренние противоречия: призывая видеть в индивидуальном творчестве черты исторически-закономерного и вдумчиво использовать

[113] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 372.
[114] Коваленская Н.Н. История русского искусства…С. 234.

обобщающие определения при рассмотрении отдельных произведений[115], она при этом считала расширение фактического материала главным условием обогащения теоретической мысли[116]. Кроме того, под фактическим материалом подразумевалась база источников, а не совокупность художественных творений, которая не подвергалась формальному описанию, «подменявшему собой подлинное проникновение в художественные особенности, в смысл памятника»[117]. Иными словами, портрет сентиментализма, отличающийся многообразием живописных оттенков в творчестве разных мастеров, оказывался лишенным внимательного искусствоведческого описания в силу предубеждения против формального метода Г. Вельфлина.

Потенциально более перспективным представлялся научный подход В.С. Турчина, который в своих многочисленных работах стремился к проблемному рассмотрению искусства на рубеже XVIII-XIX веков как целостной эпохи, что особенно интересно в контексте темы исследования с учетом сближения романтизма и сентиментализма как направлений нового искусства. Тем не менее, ученый рассматривал эти явления крайне обобщенно, обосновывая это неуловимостью романтизма для исторического анализа. В.С. Турчин предлагал изучать искусство романтической эпохи в большом масштабе, что означало привлечение литературного контекста, так как «описательный метод характеристики романтизма, сколь бы он ни был подробен, ныне терпит крах»[118]. Любопытно, что столь панорамный подход применялся не только к живописным произведениям, но и к эстетическим текстам[119], а также к легендам о художниках[120]. В результате ученый противоречил сам себе: эпоха романтизма внесла большой вклад в анализ художественной формы и разработку формальных категорий[121], но при этом не может быть изучена средствами собственной методологии.

---

[115] Алексеева Т.В. Русский портрет…С. 197.
[116] Алексеева Т.В. Некоторые проблемы… С. 17.
[117] Там же С. 7.
[118] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 11.
[119] Там же. С. 48.
[120] Там же. С. 87.
[121] Там же. С. 49.

Таким образом, главные методологические установки, свойственные ученым прошлого, характеризуются либо отрицанием формального метода, либо признанием его бесполезности при изучении искусства на рубеже XVIII-XIX веков, что позволяет понять причину недостаточной изученности портретной живописи сентиментализма и определяет цели и задачи исследования.

Главной целью исследования является внимательное и подробное рассмотрение художественных особенностей женского образа в портретной живописи русского сентиментализма как самодостаточного явления, обладающего определенной системой изобразительных средств, отличающих его от классицизма и романтизма.

Обозначенная цель определяет и **задачи исследования**, к числу которых относятся:

1. уточнение классификации портретного жанра и конкретных черт разных типов изображения применительно к живописи на рубеже XVIII-XIX веков;

2. обнаружение излюбленных вариантов портретного изображения у художников сентиментализма для понимания их подхода к модели;

3. определение типических приемов портретной характеристики, позволяющих приблизиться к интерпретации женского образа в творчестве художников сентиментализма;

4. конкретизация трактовки и значения природы в портретах разных мастеров, что продемонстрирует понимание сентиментализма в творчестве каждого из них;

5. выявление специфики взаимоотношений модели и окружающего пространства, воплощенных в произведениях и отражающих портретную концепцию сентиментализма.

6. установление общих и различных моментов в творчестве художников сентиментализма для создания целостного представления об этом направлении.

Структура и объем диссертации обусловлены целью и задачами исследования. Диссертация состоит из введения, четырех глав, включающих

десять параграфов, заключения, списка литературы и приложения.

Предметом исследования выступает женский образ в портретной живописи русского сентиментализма как целостного и самодостаточного явления, его художественные особенности и типологические разновидности, позволяющие выявить сходства и различия в портретной концепции разных художников.

Объектами исследования являются как художественные памятники – произведения станковой портретной живописи, находящиеся в отечественных и зарубежных музеях, так и текстуальные источники, относящиеся к биографиям художников сентиментализма («Письма» В.Л. Боровиковского и «Воспоминания» М.-Э. Виже-Лебрен).

Методологическая основа исследования представляет собой формальный подход к изучению искусства, дополненный сравнительным, типологическим, историко-культурным, контекстуальным и иконологическим анализом.

Формальный метод как особый подход к изучению произведений искусства возник в отечественной науке предреволюционной эпохи и первого десятилетия советской власти и наиболее последовательно был разработан в двух направлениях: в Петрограде был создан ОПОЯЗ (1916-1925), деятельность которого имела полемичный и литературоведческий характер, а в Москве – ГАХН (1921-1930), которая отличалась академичным и философским пониманием формы.

Влияние ОПОЯЗа оказалось более длительным и плодотворным для развития гуманитарных наук как в России, так и за рубежом. Лидеры этого движения с интересом относились к трудам по формальному анализу в изобразительных искусствах[122], но, в отличие от Германии и Франции, развивали методологию в полемике с языкознанием[123], более развитым в отечественной традиции. Главной заслугой русского формализма (при наличии очевидных крайностей) стало новое понимание предмета исследования,

[122] Эйхенбаум Б. М. О литературе. М.: Сов. писатель, 1987. С. 511.
[123] Эрлих В. Русский формализм. СПб.: Академический проект, 1996. С. 59.

который не дан раз и навсегда, а конструируется исследователем, обязанным определять, что именно и как именно он анализирует[124], что относится к фундаментальным особенностям гуманитарных наук.

В контексте темы диссертационного исследования особенно ценно то, что формалисты успешно применяли лингвистические категории в работах, посвященных анализу стиля русских писателей XVII-XVIII веков, в творчестве которых специфика художественного языка зачастую определяла стилистический эффект произведений[125]. Важную роль в исторических исследованиях русского формализма занимает Ю.Н. Тынянов, который при рассмотрении литературной эволюции сочетал чувство историзма с самыми современными лингвистическими теориями (Ф. де Соссюр)[126].

Близкое понимание задач изучения литературы было свойственно Р. Якобсону, который в 1930-е годы стремился к канонизации русского формализма за границей и к распространению его воздействия[127], отразившегося, в частности, в развитии структурализма и семиотики[128]. Скрытое влияние формализма в отечественной науке сохранялось благодаря литературной деятельности многих его представителей и некоторой научной преемственности: так, Г.А. Гуковский не относится к формалистам, но был их учеником, который воспитал плеяду выдающихся историков русской литературы: Е.Г. Эткинд, Ю.М. Лотман и И.З. Серман[129].

После 1990 года не только появилось большое количество публикаций по проблемам формализма (антологии[130], статьи в сборниках[131], тематические

---

[124] Депретто К. Формализм в России: предшественники, история, контекст. М.: НЛО, 2015. С. 16-17.

[125] Эрлих В. Русский формализм… С. 235.

[126] Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 522.

[127] Якобсон Р. О. Формальная школа и современное русское литературоведение. М.: Языки славянских культур, 2011. С. 111.

[128] Ханзен-Леве О.А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 10.

[129] Депретто К. Формализм в России… С. 23.

[130] Формальный метод: Антология русского модернизма. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1. – 956 с.

[131] Парамонов Б. Формализм: метод или мировоззрение? // НЛО. 1995. № 14. – С. 35-52; Дмитриев А., Левченко Я. Наука как прием: еще раз о методологическом наследии русского формализма // НЛО. 2001. № 4 (50). – С. 195-245; Хализев В.Е., Холиков А.А.

конференции[132]), которое, тем не менее, заметно уступает степени его изученности за рубежом[133], но и возродился интерес к истории и идейному наследию ГАХН[134]. Любопытной тенденцией является изучение поэзии сентиментализма в трудах А.Н. Пашкурова, который сочетает внимательное рассмотрение произведений с их философским осмыслением[135].

Реабилитация формального анализа Г. Вельфлина в изобразительных искусствах в последние годы[136] делает этот подход не только актуальным для изучения портретной живописи сентиментализма, но и исторически обоснованным в контексте развития русского формализма и современных литературоведческих и философских исследований. Рассмотрение произведений в диссертационном исследовании основывается на общетеоретическом понимании психологии восприятия, которое дополняется ясной методологией литературоведческого формализма и философским осмыслением портрета как жанра живописи.

Научная новизна исследования. Диссертация представляет собой первое многоаспектное исследование системы художественных приемов портретной живописи русского сентиментализма как целостного явления, что позволяет выявить специфику его изобразительного языка по сравнению с классицизмом и романтизмом. Особенность настоящего исследования также заключается в том, что диссертантом уточняется классификация портретного жанра применительно к живописи на рубеже XVIII-XIX веков, а также переосмысляются представления об искусстве В.Л. Боровиковского, что открывает новые перспективы для изучения его творчества. Вместе с тем,

---

Парадоксы и «плодотворные крайности» русского формализма (методология/мировоззрение) // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2015. № 1. – С. 7-33.

[132] Русская интеллектуальная революция 1900 - 1930-х гг. М.: НЛО, 2016. – 221 с.

[133] Шкловский В.Б. Самое шкловское. М.: АСТ, 2017. С. 15.

[134] Якименко Ю.Н. Академия Художественных наук в контексте художественной политики (1921-1929): дисс. канд. ист. наук. М., 2007; Доброхотов А. Л. Рецепция немецкой классической эстетики в трудах и дискуссиях ГАХН. М., 2012.

[135] Пашкуров А.Н. Жанрово-тематические модификации поэзии русского сентиментализма и предромантизма в свете категории возвышенного: дисс. докт. филол. наук. Казань, 2005. – 461 с.

[136] Даниэль С.М. Рококо… С. 8.

автор, взяв за основу посвященное И.-Б. Лампи-Старшему исследование Т.В. Карповой, дополняет и расширяет его, используя новую иностранную литературу и более подробно рассматривая произведения.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Большее внимание к типологическим особенностям произведений может служить дополнительным средством исследования портретной живописи в силу неопределенности и недостаточной эффективности стилистического анализа при изучении искусства на рубеже XVIII-XIX веков. На основании данного тезиса выявление конкретных черт разных типов изображения привело к уточнению существующей классификации портретного жанра для указанного периода, которая имеет парадный, полупарадный и камерный варианты, но не включает в себя интимный портрет: использование данного термина более уместно в графике, малоформатных произведениях и миниатюре, чем в станковой живописи;

2. Творчество И.-Б. Лампи-Старшего характеризуется переосмыслением портретной традиции классицизма, которое проявляется в сочетании естественности позирования и отражении легкой подвижности модели со скульптурным пониманием женской фигуры, сценической ясностью построения композиции и общей аллегоричностью портретной программы;

3. Выделение образа Гебы в качестве самостоятельного аллегорического мотива в портретной живописи XVIII столетия представляет собой закономерное явление не только рокайльной культуры, которая демонстрировала кризис абсолютизма как государственной системы и отражала интерес людей к сохранению индивидуального частного мира, но и эпохи сентиментализма, которая отличалась переосмыслением аллегории: использование приема персонификации способствовало более естественному перевоплощению конкретной модели в античное божество, а ограничение круга мифологических персонажей – более гармоничной связи портретируемой с самой природой.

4. Сопоставление первых произведений В.Л. Боровиковского, созданных до 1797 года, с портретами Ф.С. Рокотова демонстрирует не только некоторую общность портретной концепции, но и значительные расхождения, которые

проявляются в специфике использования художественных приемов, в формально-технических основах творчества и в трактовке человеческого образа, и тем самым свидетельствует о необходимости уточнения представления о духовной и стилистической преемственности как между этими художниками, так и между искусством рококо и сентиментализма в целом.

5. Устойчивое в научной литературе положение о существовании единого канона в творчестве В.Л. Боровиковского в 1797-1800 годы не соответствует художественным особенностям произведений этого периода, так как строго хронологическое изучение портретов позволило выявить параллельное развитие двух концепций портретного образа, одна из которых отличается фронтальностью расположения, общей статикой и художественной неопределенностью, тогда как вторая – сложным разворотом фигуры, скульптурной трактовкой формы и выразительной подвижностью модели.

6. Образы дам, созданные В.Л. Боровиковским в 1790-е годы, обладают как совокупностью общих характерных черт, так и некоторой вариативностью художественного решения и разнообразной трактовкой природы, что свидетельствует о конкретизированном подходе художника к изображению моделей разных возрастов. Тем не менее, сопоставление образов юных девушек и дам позволяет сделать вывод не только о существенных отличиях, но и об общности творческого подхода В.Л. Боровиковского, искусство которого характеризуется преобладанием двух портретных концепций и перекличкой колористических акцентов в близких по дате написания произведениях, что может служить средством как для уточнения дат создания портретов, так и для атрибуции произведений, пока не имеющих авторства.

7. Сравнение изображений женщин с ребенком, созданных М.-Э. Виже-Лебрен в России, с ее автопортретами, написанными ранее, позволяет прийти к выводу о различном понимании образа матери среди заказчиков и со стороны художника. В отечественном контексте семейный портрет отличается нейтральностью портретной характеристики, сдержанностью проявления материнских чувств, большим вниманием к написанию интерьера и тем самым обладает функцией репрезентации, подчеркивающей социальный статус женщины как матери, тогда как для

художницы представление себя с ребенком служит уникальным вариантом автопортрета, наиболее полно отражающего чувство материнства как исключительный атрибут женской природы и потому выступающего средством творческого самовыражения, которое проявляется в выразительности и смелости композиций, индивидуальной трактовке портретной характеристики и нежности в выражении материнских чувств.

8. Исследование портретов М.-Э. Виже-Лебрен, представляющих модель на фоне природы, способствует четкому выделению двух групп произведений, обладающих спецификой портретной характеристики: поясной формат изображения на фоне неба с низкой линией горизонта обуславливает возвеличивание модели, что проявляется в компактности, определенности позы и в убедительности, но однообразности портретной характеристики, тогда как поколенный формат изображения на фоне пейзажа с умеренной линией горизонта, наоборот, определяет более естественную репрезентацию фигуры, что выражается в спокойствии и расслабленности позы и создает условия для более конкретного отражения индивидуального настроения или состояния портретируемой. Тем не менее, безусловно общими чертами в трактовке природы являются плоскостный характер пейзажа, тщательное написание его предметно-вещественной составляющей и отсутствие эмоциональной окраски, что определяет отстраненность модели от зрителя и явную репрезентативность произведений.

9. Исследование портретов М.-Э. Виже-Лебрен, представляющих русскую женщину в интерьере, свидетельствует о значительном различии, существующим между произведениями, написанными за границей и в России, что может быть объяснено влиянием художественного контекста. Создание портретов за рубежом определяло более сдержанный и лаконичный характер образов, демонстрируя некоторую неуверенность заказчика и готовность работать на условиях художника, тогда как произведения, написанные в России, отличаются более разработанной программой, разнообразием вариантов в изображении модели в интерьере и большим вниманием к предметной составляющей произведения. Это свидетельствует не только о художественной выдумке мастера, но и о наличии высоких ожиданий заказчика

в связи с Э. Виже-Лебрен: русские женщины хотели быть запечатлены кистью известной художницы, способной более полно отразить женскую природу и тем самым придать произведениям ореол особой исключительности, что позволяет выдвинуть тезис о семиотическом характере искусства М.-Э. Виже-Лебрен для отечественной культурной ситуации.

Теоретическая значимость диссертации заключается в дополнении имеющихся теоретических представлений о портретной живописи на рубеже XVIII-XIX веков, результатами, полученными автором в ходе исследования. Во-первых, применение формальной искусствоведческой традиции 1920-х годов (ГАХН, ОПОЯЗ) позволило охарактеризовать художественную систему сентиментализма в разнообразии ее проявлений, а именно выделить варианты изображения, конкретные приемы портретной характеристики, трактовку природы, специфику художественной манеры рассматриваемых мастеров. Во-вторых, автором пересмотрены устоявшиеся в научной литературе положения о художественных особенностях стиля на рубеже XVIII-XIX веков (классицизм, сентиментализм, романтизм). В третьих, уточнены классификация портретного жанра (выделены черты парадного и камерного типа изображения) и понятие «интимный портрет».

Практическая значимость исследования определяется тем, что систематизированные и проанализированные автором материалы могут использоваться в научно-исследовательской работе, музейной и выставочной деятельности, лекционной работе. Вместе с тем, представленный материал в силу проблемной постановки вопроса может быть интересен и полезен широкому кругу специалистов, связанных с изучением культуры на рубеже XVIII-XIX веков: искусствоведам, историкам, литературоведам, культурологам, философам и методологам науки.

Апробация работы осуществлена на кафедре истории отечественного искусства Исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. Основные положения диссертации были представлены на Межвузовской научной конференции «Проблемы истории искусства и реставрации художественных ценностей глазами студентов и аспирантов» в РГГУ (2014, 2016) и на Международной конференции

«Актуальные проблемы теории и истории искусства» в СПБГУ (2016). Тезисы исследования изложены в статьях, опубликованных в рецензируемых научных изданиях.

Публикации в рецензируемых научных изданиях, индексируемых в базах данных Web of Science, Scopus, RSCI и в изданиях, утвержденных Ученым советом МГУ им. М.В. Ломоносова по специальности 17.00.04 – «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура»:

1. Абрамкин И. А. Об истории изучении портрета: вопросы историографии и перспективы исследования // Артикульт – 2014 – 14(2) – С. 6–12.

2. Абрамкин И. А. Философия и искусство: к методологии изучения русского портрета на рубеже XVIII-XIX веков // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2015 – № 4 – С. 220–231.

3. Абрамкин И. А. Портреты В.Л. Боровиковского первой половины 1800-х годов: к проблеме портрет и стиль на рубеже XVIII-XIX веков // Артикульт – 2016 – 22(2). – С. 46–54.

4. Абрамкин И. А. Проблема художественного идеала в творчестве В.Л. Боровиковского // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2017 – № 3 – С. 95–112.

5. Абрамкин И. А. Портретная концепция Ф.С. Рокотова (на примере женских образов) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2017 – № 4. Т. 1. – С. 147–155.

6. Абрамкин И.А. Современные исследования портрета XVIII столетия в контексте историографии русской культуры Нового времени // Культура и искусство. – 2018 – № 7 – С.71-78.

7. Абрамкин И.А. Жизненный путь Э. Виже-Лебрен как характерный пример биографии художника на рубеже XVIII-XIX веков. // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 8. / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 215-222.

ГЛАВА 1

АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ XVIII СТОЛЕТИЯ

1.1. Метаморфозы парадности и камерности в портретном жанре

Отечественная культура характеризуется совмещением этапов, пройденных на Западе более равномерно и последовательно, поэтому стилистическая неопределенность становится характерной чертой развития искусства на всем протяжении XVIII века. Наиболее сложным этот процесс оказывался в области портретной живописи, которая демонстрировала определенную независимость от стилистических категорий.

Ученые разных лет обращали свое внимание на этот аспект в изучении русского искусства. Уже А.Г. Габричевский рассматривал портрет как проблему стиля[137]. Главной же темой для истории отечественного искусства XVIII века в данном ракурсе стал вопрос о соотношении портрета и классицизма. И он был решен в пользу портрета, который развивается вне прямого влияния классицизма. Эта точка зрения выражена в работах М.М. Раковой[138], И.Г. Машковцева[139] и Г.Г. Поспелова[140]. Н.Н. Коваленская отмечает, что воздействие стиля существовало вне художественной формы (на примере Ф.С. Рокотова и Д.Г. Левицкого[141]). Д.В. Сарабьянов полагал, что портрет не реализовывал стиль, а скорее выражал стилевую концепцию[142]. В позднейших трудах он допускал полузависимость портрета от стиля[143]. О.С. Евангулова больше говорила о независимости русских мастеров от

---

[137] Габричевский А.Г. Портрет как проблема изображения // Искусство портрета. Сб. статей. М.: ГАХН, 1928. – С. 53-75. С. 55.

[138] История русского искусства в 3 т. Т. 1. Искусство X - первой половины XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1991. С. 147.

[139] Машковцев Н.Г. История русского искусства. М.: АХ СССР, 1957. С. 208.

[140] Поспелов Г.Г. О границах русского классицизма. К постановке вопроса // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. Сб. статей. М., 1994. – С. 8-14. С. 9.

[141] Коваленская Н.Н. Русский классицизм… С. 167, 169.

[142] Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Сов. художник, 1980. С. 52.

[143] Сарабьянов Д.В. Россия и Запад… С. 128.

строгого стиля[144], объясняя это самодостаточностью взгляда художника в культуре[145]. Более свободному развитию жанра способствовало и утверждение индивидуализированного сознания у художников–благодаря повышению статуса портрета как жанра и мастерства русских живописцев, которые мало в чем уступали иностранцам уже во второй половине века[146]. Некоторые ученые настолько привержены идее независимости портрета от стиля, что начинают считать последний помехой для отражения внутреннего мира человека[147]. Для автора работы такая точка зрения кажется чересчур радикальной. Более перспективным кажется отношение к стилю, выраженное А.А. Сидоровым, который воспринимал его как своеобразный маяк, к которому нужно то приближаться, то отдаляться для понимания портрета[148].

Тем не менее, рассмотрение проблемы «портрет и стиль» в русском искусстве XVIII столетии позволяет сделать вывод о том, что прямое соотнесение конкретных произведений с общими стилистическими категориями оказывается недостаточно плодотворным для исследования портретного жанра. Стиль оказывал опосредованное влияние на портретный жанр, проявлявшееся не в художественном воплощении определенной концепции человека, а скорее в характере взаимоотношений между личностью и окружающим миром, которые, в свою очередь, обусловливали специфику типологических форм и изобразительных средств для создания образа. Иными словами, воздействие стиля на художественную практику связано с его социальными предпосылками: в искусстве барокко и классицизма общественное положение модели играло значительную роль, тогда как в искусстве рококо и сентиментализма оно отступало на второй план[149], что способствовало большему вниманию портретистов к отражению внутреннего мира человека. Более того, искусство портрета отличается порождением

---

[144] Евангулова О.С. Изобразительное искусство... С. 221-222.
[145] Евангулова О.С. Русское художественное сознание… С. 43.
[146] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 82-83.
[147] Лебедев А.В. Русский портрет второй половины XVIII века и проблема стиля // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. Сб. статей. М., 1994. – С. 85-92. С. 92.
[148] Сидоров А.А. Русские портретисты… С. 19.
[149] Лебедев А.В. Русский портрет… С. 89.

разнообразных человеческих отношений, которые выражаются в более этикетной или в более доверительной форме общения[150]. Таким образом, разнообразие взаимоотношений, существующих как между человеком и окружающим миром, так и между моделью и художником, не только определяет художественные особенности произведений, но и выступает в качестве исходной предпосылки для выявления принципиально отличных друг от друга типов изображения – парадного и камерного портрета.

Классификация портретного жанра (парадный, полупарадный, камерный, интимный) является общеизвестной в истории русского искусства XVIII столетия и уже становилась предметом специализированного научного изучения[151]. Актуализация данного аспекта в рамках диссертационного исследования вызвана тем, что рассмотрение портретной живописи на рубеже XVIII-XIX веков с помощью стилистических категорий не позволяет добиться положительных результатов. Ситуация полистилизма, свойственная этому периоду и демонстрирующая невозможность отнесения произведений к тому или иному стилю, приводит ученых или к выводу о существовании «внестилевых» мастеров[152], искусство которых (например, С.С. Щукин и Ф.И. Яненко) в данной логике свидетельствует о расщеплении их творческого метода[153], или к определению стилей как отражения разных сторон мироощущения людей: в начале XIX века русские военные победы воплощались средствами классицизма, а выражение самочувствия отдельного человека – средствами романтизма[154]. Таким образом, различие стилистических оттенков в указанный период времени во многом обусловлено спецификой художественных задач, сводящихся к возвеличиванию модели или к отражению ее внутреннего мира, что демонстрирует перспективность исследования портретной живописи 1790-х годов через категории парадности и камерности.

Активное развитие парадного и камерного типа изображения в портретной живописи связано с фундаментальными основаниями самой эпохи,

---

[150] Даниэль С.М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л.: Искусство, 1990. С. 183.
[151] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра…
[152] Турчин В.С. Основные проблемы… С. 12.
[153] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С.126.
[154] Там же. С. 139

которая отличалась сочетанием противоположных тенденций. Западноевропейская культура XVIII века свидетельствует о кризисе художественной системы, в которой искусство выступало средством создания особой идеальной среды, позволяющей возвысить бытие человека: по этой причине возникают как ироническое отношение к образцам, так и превращение пышных и торжественных формул в театрализованную игру[155]. Переосмысление важнейших явлений жизни неизбежно вызывает сомнение по отношению к вещам, символизирующим статус (деньги, мундиры, чины и репутации), и выдвигает на передний план фигуру человека, который «имеет самостоятельную ценность вне зависимости от того, кого он представляет»[156]. Стремление личности уйти от возвышенного к более простому выражалось в распространении сенсуализма и гедонизма, которые представляли собой форму протеста против официальных требований в общественной жизни[157].

Тем не менее, наличие протестных настроений не отменяет того факта, что сама постановка проблемы о месте человека в окружающем мире в XVIII веке не имела той глубины и масштабности, свойственной психологизму предыдущего, XVII столетия[158]: утверждая независимость частной жизни, личность не «переставала мыслиться как часть общественного организма, ощущать свою связь с бытом, где при всем тяготении к гармонической простоте сохранялась потребность в публичности, а значит – некая представительность, парадность»[159]. Ощущение вовлеченности личности в общественный организм проявляется в большом внимании художников к созданию окружения для фигуры (природа, архитектура, кабинет или занавес), которое приоткрывает частную жизнь модели и ее внутренний мир[160]. Таким образом, развитие парадного и камерного типа изображения является существенной особенностью западноевропейской художественной культуры

---

[155] Кантор А.М. Искусство XVIII века… С. 24.

[156] Лотман Ю.М. Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры IX-XIX веков // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Акад. проект, 2002. – С. 154-179. С. 176.

[157] Зернов Б.А. Искусство XVIII века. II // Малая история искусств. Искусство XVIII века. М., 1977. – С. 27-64. С. 36.

[158] Сарабьянов Д.В. Русская живопись… С. 53.

[159] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский… С. 330.

[160] Сидоров А.А. Русские портретисты… С.8.

XVIII века и демонстрирует сосуществование двух концепций реальности: в первом случае она понимается как ценностная вневременная иерархия, а во втором – как отражение сущности явления в выхваченном мгновении[161].

В контексте развития отечественной культуры Нового времени сосуществование двух концепций портретного изображения обусловлено многообразием художественных задач: «с самого начала петровского царствования тенденция к реализму уживалась, а порой и сливалась, с тенденцией противоположной – к декоративной пышности и торжественной парадности»[162]. Первым будет рассмотрен парадный портрет, который имел наиболее разработанную систему художественных приемов к началу XVIII века и потому представляет собой «логический исходный пункт для понимания структуры портретного жанра, складывавшегося и развивавшегося в русской школе XVШ в.»[163]. На протяжении долгого времени этот термин использовался как общепризнанный и воспринимался не требующим расшифровки и лишенным специфики, поэтому рассмотрение парадных изображений сводилось к выявлению тех черт, которые нарушают канон[164]. Тем не менее, подобное единообразие портретов является необходимым качеством данного типа изображения в XVIII веке и не отменяет определенной интерпретации со стороны художника, что и должно быть предметом исследования в случае парадного портрета.

Парадный портрет характеризуется изображением модели в полный рост, созданием определённой обстановки и большим вниманием к написанию аксессуаров. Главным содержанием парадного портрета оказывается не изображение личности, а представление модели в роли, которая свидетельствует о незыблемости самого общества[165]: именно «роль» является обоснованием права на портретирование, имевшего в России престижный

---

[161] Лотман Ю.М. Портрет // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб: Акад. проект, 2002. – С. 349-375. С. 367.
[162] Коваленская Н.Н. История русского искусства… С. 51.
[163] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 18.
[164] Там же. С. 11.
[165] Карев А.А. «Притворство» придворного и проблема жеста в портрете екатерининского времени // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. М., 2005. – С. 118–135. С. 129.

статус, и средством характеристики модели[166]. Следует отметить, что в России демонстрация социальной роли отличалась крайне серьезным отношением, которое было в меньшей степени свойственно другим странам: так, в английской школе оттенок сословного превосходства сочетается с введением жанровых мотивов, снижающих репрезентативный характер произведений[167]. Подобное положение дел в европейской живописи было связано с зарождающимся кризисом парадного изображения, выражавшемся в процессе постепенного расхождения человека и его общественного амплуа и в его конкретизации до отдельной социальной роли, что определило богатую дифференциацию парадных образов[168]. Это разнообразие вариантов парадного изображения было первоначально воспринято в России как устойчивая художественная система, лишенная неоднозначности европейских школ.

В условиях женских правлений, занимавших почти все столетие после Петра, образцом для женской модели служил императорский портрет, а для мужской – образ дворянина, воплощавшегося в виде воина (в мундире с воспроизведением битвы)[169] или мудрого мужа (в кабинете с атрибутами интеллектуальной деятельности)[170]. Безусловно, наиболее разработанной программой обладал императорский портрет, черты которого оказывали воздействие на другие разновидности парадного изображения. Главной функцией образа императрицы является выражение устойчивости государственной власти, определявшее неизменяемость его форм в течение XVIII века[171]. Подобная монументальность достигалась разнообразными средствами, среди которых особенно значимы изображение фигуры во фронтальном развороте, уподобление лица лику[172], построение пирамидальной композиции, символизирующей незыблемость правления[173], использование низкой линии горизонта и создание выразительной и торжественной позы,

---

[166] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра…С. 59.
[167] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский… С. 163.
[168] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 19.
[169] Карев А.А. Классицизм… С. 159.
[170] Там же. С. 164.
[171] Там же. С. 126.
[172] Турчин В.С. Александр I… С. 441.
[173] Карев А.А. Классицизм… С. 126.

которая позволяет продемонстрировать достоинства модели в лучшем свете[174].

Все вышеназванные черты обусловливают эффект предстояния модели перед зрителем[175], который состоит в отчетливой дистанции между сакральной персоной императрицы и зрителем. Важным средством для ее создания оказывается тщательная и пластически убедительная трактовка предметно-вещественной составляющей портрета: ордена, шитье, детали костюма, предметы обстановки[176]. Самым представительным атрибутом парадного образа среди вышеперечисленных, безусловно, является орден, который выступает в качестве символа социальной силы, отличается доскональным воспроизведением всех деталей, приближающих изображение к внешнему виду оригиналов, и расположен, как правило, строго фронтально, тем самым точно соответствуя позе модели[177].

Возвеличивание образа, проявляющееся в трактовке фигуры, поддерживается и созданием созвучного ей окружающего пространства, которое имеет сакрализованный характер и способствует «пьедестализации изображенной модели»[178]. К числу наиболее устойчивых элементов интерьера в императорском портрете относятся античные колонны, символизирующие устойчивость правления, активно развевающиеся драпировки, отсылающие к театрализованному явлению правителя в искусстве барокко[179], и пышно украшенные ножки стола, на котором представлены царские регалии. Важной особенностью координации модели и окружающего пространства является четкое деление изображения на подробно разработанный передний план и условный фон, что имеет соответствия как с традицией живописного панегирика[180], так и с культурой эмблемы[181]. Таким образом, многие выразительные приемы парадного портрета, придающие облику модели

---

[174] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 20.
[175] Турчин В.С. Русский портрет… С. 48.
[176] Карев А.А. Боровиковский-миниатюрист // «…Красоту ее Боровиковский спас». К 250-летию со дня рождения В.Л. Боровиковского. Каталог выставки. М.: ГТГ, 2008. – С. 192-196. С. 196.
[177] Карев А.А. Классицизм… С. 175.
[178] Там же. С. 133.
[179] Там же. С. 126.
[180] Там же. С. 156.
[181] Там же. С. 167.

торжественность, монументальность и оживленность, восходят к живописной традиции барокко, но в рамках художественной системы классицизма приобретают более сдержанную трактовку, определяющую преимущественно статический характер репрезентации.

Безусловно, начиная с эпохи классицизма портретный образ по сравнению с первой половиной XVIII столетия предполагает наличие некоторой подвижности[182], которая позволяет избежать чрезмерной искусственности композиции, но при этом отличается заметной театральностью, при которой «сценическая поза удостоверяет социальную роль модели»[183], и тем самым соответствует задачам парадного типа изображения. Театральность представляет собой одно из важнейших явлений художественной культуры XVIII века, которое проявлялось не только в области искусств, но и в стиле мышления и поведения. В отличие от эпохи барокко, предпочитавшей пышные формы в противопоставлении человека и окружающего мира и имевшей колоссальный общественный масштаб, «изящная театральность 18 века способствовала индивидуализации личности, культивированию эмоциональной сферы человека и форм его общения»[184] и тем самым поощряла разнообразие ролей, которое не противоречило разделению на частную и общественную жизнь.

Тем не менее, в русском художественном контексте проявление театральности обладало собственными специфическими особенностями, заметно отличающимися от европейской ситуации. Культурная политика Петра I, направленная на радикальный переход от традиционного уклада жизни к европейским порядкам в поведении и в обществе, не только поставило в трудное положение русского дворянина, который «оказался у себя на родине в положении иностранца – человека, которому во взрослом состоянии искусственными методами следует обучаться тому, что обычно люди получают в раннем детстве непосредственным опытом»[185], но и придала бытовой жизни

---

[182] Карев А.А. Классицизм... С. 133.
[183] Иваницкий А.И. Интимный портрет рококо… С. 139.
[184] Свирида И.И. Театральность… С. 11.
[185] Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Избранные статьи: в 3 т. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра,

театрализованный характер. Это во многом объясняет отношение русских художников к творчеству Д.Г. Левицкого, которое, отличаясь картинностью, свободой композиционных решений, светским обращением с моделями и живой апелляцией к зрителям, значительно выделялось среди современников высоким уровнем освоения европейских норм[186]. Начало этому процессу в государственном масштабе было положено основанием Академии художеств, которая создала устойчивую систему художественного образования и позволила сопоставить достижения русской школы с европейскими странами. Общим условием для возможности такого сопоставления служило единство художественных установок, реализующих принципы классицизма, который отличался постановочностью композиций, свидетельствующей о театральности как о важном элементе творческого мышления: «для того чтобы осознать факт жизни как сюжет для живописи, его надо предварительно смоделировать в формах театра»[187]. Главным жанром в академической иерархии, безусловно, являлась историческая живопись, имевшая наиболее тесную связь с театром: так, в творчестве А.П. Лосенко известны случаи замены «профессионального натурщика актёром в соответствующем костюме»[188].

Таким образом, жанром портрета, объединяющим в себе задачи исторической живописи, изображения человека и проявления театральности, оказывается костюмированный портрет, который может быть назван сквозным явлением в русской культуре XVIII века: широкий диапазон его вариантов, к которым современные исследователи относят «карусельный», маскарадный, мифологический, театральный и этнографический типы[189], способствовал не только освоению проблематики других жанров, но и предоставлению свободы для разнообразных творческих экспериментов[190]. Художником, в творчестве которого костюмированный портрет отмечен и наивысшим расцветом, и более

1992. – С. 248-268. С. 249-250.

[186] Евангулова О.С. Русское художественное сознание… С. 128.

[187] Лотман Ю.М. Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. – С. 287-295. С. 292.

[188] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 181.

[189] Чежина Ю.И. Костюмированный портрет в русском искусстве XVIII века как отражение духа эпохи: дисс. канд. иск. СПб., 2006. С. 113.

[190] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 183-184.

неоднозначными особенностями, является, безусловно, Д.Г. Левицкий: если в «Смолянках» мастер интерпретирует костюмизацию как прием утонченной портретной характеристики, то в «Портрете П.А. Демидова» - как средство снятия мотива «социальной роли»[191], что свидетельствует о кризисе парадного изображения и о переосмыслении природы портретного жанра в последней трети XVIII столетия.

Показательно, что костюмированный портрет, представляющий наиболее демонстративную разновидность парадного изображения с акцентом на костюме и выразительной позе, испытывает трудности в период формирования и распространения камерного портрета. Не менее любопытен тот факт, что оба способа представления модели отсутствовали в петровское время, так как предполагают высокий уровень развития культуры, связанный с длительной традицией портретирования[192]. Отсутствие камерного типа при Петре I обусловлено слабой дифференциацией портретного жанра: «рознь «парадного» и «приватного» едва только намечается»[193].

Возникновение камерного портрета в европейской живописи происходило в это самое время и было связано с переосмыслением задач парадного изображения, типичные особенности которого сформировались в XVII столетии и не соответствовали новым представлениям о человеке и способам выражения его внутреннего мира: так, образ монарха в XVIII веке сохраняет «типологическую форму выражения идеи власти»[194], но теряет масштабность в представлении самой модели. Таким образом, камерный портрет отражает характерные черты мировоззрения эпохи, проявляющиеся в стремлении «избавиться от всех официальных признаков сословности»[195], и тем самым может восприниматься как специфический тип изображения, свойственный именно XVIII столетию.

Начало кризиса парадных форм в отечественной культуре относится к концу 1760-х годов: область словесности отмечена появлением журнальной

---

[191] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 175.
[192] Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России… С. 115.
[193] Вдовин Г.В. Персона. Индивидуальность. Личность… С. 30.
[194] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 23.
[195] Там же. С. 84-85.

сатиры, направленной в том числе и на императрицу, и скептического отношения к похвальным одам[196], тогда как портретная живопись демонстрирует поиски новых выразительных форм для парадного изображения (представление Екатерины II «без атрибутов власти, у стола с бумагами и письменным прибором, т.е. по схеме портрета «государственного деятеля»»[197]). В это же время возникает оппозиция манере придворного поведения (поскольку оно отличается повышенной театральностью и подчеркиванием социального статуса): постепенно формируется представление о том, что настоящее благородство состоит не в богатстве, а в чести и славе, которые проявляются в заслугах перед отечеством[198]. В связи с этим главной отличительной чертой камерного портрета является устранение мотива конкретной «социальной роли», которая, тем не менее, незримо присутствует в новом общественном идеале и демонстрирует «не отказ от сословия, но лишь отказ от привилегий, с ним связанных»[199]. Соответственным образом видоизменяется и представление среди просвещенной части дворянства о благородстве, которое обязано не только самим фактом принадлежности к высшему сословию, но и личным достоинствам[200]. Появление подобного идеала человека и его отражение в портретной живописи предполагают высокий уровень развития художественного сознания как в обществе, так и среди мастеров: с одной стороны, требуется совпадение представлений о задачах портрета и специфике образной характеристики у всех участников творческого процесса (модель-художник-зритель), а с другой – способность художника к постижению внутреннего мира человека и к его творческому воплощению. Специфика русской художественной ситуации проявляется в том, что развитие индивидуализированного сознания идет параллельно с формированием идеального представления о человеке[201]: таким образом, портретный образ в отечественной школе представляет собой сочетание субъективно-личной трактовки модели с ориентацией на определенный образный канон.

---

[196] Карев А.А. Классицизм… С. 143.
[197] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 51.
[198] Карев А.А. Классицизм… С. 178.
[199] Коваленская Н.Н. Русский классицизм… С. 168.
[200] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 76-77.
[201] Там же. С. 82.

Объективная сложность освоения камерного портрета для русских художников заключалась в том, что данный тип изображения по сравнению с парадным требовал более высокого уровня живописного мастерства, которое проявлялось в перспективном построении фона, в сложных ракурсах, в приоритетном внимании к физиономической характеристике вместо фиксации внешних явлений[202]. Преодоление этих трудностей во многом стало возможным благодаря творчеству П. Ротари, воплотившего в жанре «головок» удивительное разнообразие взглядов, мимических состояний, поворотов и наклонов головы и тем самым привнесшего в русскую портретную традицию широкий диапазон приемов для внешнего выражения эмоций, которые стали исходной практической основой для художественных поисков русских мастеров[203].

Камерный портрет обычно понимается как погрудное или поясное изображение с нейтральным фоном, который определяет отсутствие предметного окружения и, следовательно, большее внимание к самой модели. Если в парадном типе выявление его природы во многом зависит от достаточно ограниченной совокупности признаков, которые связаны со смысловыми элементами произведения и выражены в многозначных атрибутах[204], то в камерном типе повышается роль собственно живописных аспектов: построение композиции, объемно-пространственное решение, цвет, светотень. Неопределенный фон обусловливает изоляцию фигуры от окружающего пространства, которая акцентирована сдержанностью жестикуляции, придающей модели неподвижность, и выделяет ее лицо крупным планом, который «предопределил необходимость достоверного воспроизведения «физической субстанции» человека»[205]. Важной особенностью данного типа изображения является принципиальная естественность позирования, которая достигается отсутствием «изображения кистей рук, наиболее подвижных и активных элементов "действенной" характеристики»[206].

---

[202] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 71.
[203] Там же. С. 89.
[204] Там же. С. 21-22.
[205] Карев А.А. Классицизм… С. 234.
[206] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 79.

Иными словами, русский камерный портрет отличается внутренней статикой образа, тем самым отражая идеальные представления о человеке, связанные с нормативностью художественного сознания. Эта сдержанность проявлений особенно ощутима в отношении русских художников к мимике: если в европейских школах мимическая подвижность играет значительную роль в создании образа, порой доходя до гротеска, то в отечественной традиции сходство «достигается не столько мимическими, сколько физиономическими средствами: точностью передачи черт лица»[207]. Особое ощущение портретности в сочетании с идеальностью образа могут быть определены как отличительные свойства русского камерного портрета XVIII столетия.

Итак, рассмотрение парадного и камерного портрета в России XVIII столетия позволяет выявить типические черты, свойственные каждому варианту изображения и демонстрирующие их принципиальное различие. Парадный портрет характеризуется наличием следующих особенностей:

1) представление модели в полный рост; 2) фронтальный разворот фигуры; 3) использование низкой линии горизонта; 4) выраженность позы и жеста; 5) отчетливая дистанция между моделью и зрителем; 6) внимательное отношение к написанию костюма и знаков отличия (ордена, медали, шитье); 7) тщательная разработка интерьера, который включает изображение предметов репрезентативного характера (античные колонны, развевающиеся драпировки и пышно украшенные предметы мебели); 8) деление изображения на разработанный передний план и условный фон.

Камерный портрет представляет собой противопоставление парадному изображению, выражающееся в следующих особенностях: 1) погрудный или поясной формат изображения; 2) нейтральный фон, лишенный предметов или аксессуаров; 3) естественность ситуации позирования и сдержанность жестикуляции; 4) повышение роли живописных аспектов в создании образа (композиционное решение, цвет, светотень); 5) акцент на достоверном воспроизведении физиономических черт лица; 6) расположение модели в сложном ракурсе; 7) создание объемно-пространственной глубины для

[207] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 81.

объединения фигуры с окружающей средой.

В научной литературе существует представление о существовании важной разновидности камерного жанра – интимного портрета, специфика которого обычно объясняется весьма неопределенным качеством –«признанием внутренней жизни модели»[208]. Подобная размытость понятия во многом демонстрирует недостаточную обособленность интимного портрета от камерного, но, тем не менее, позволяет определить его расцвет периодом 1760-х – 1770-х годов, который связывается в первую очередь с творчеством Ф.С. Рокотова, а также с некоторыми работами Д.Г. Левицкого, М. Шибанова, Г. Сердюкова, Г.С. Островского, И.П. Аргунова и К.Л. Христинека, отличающимися стремлением к интимной характеристике[209].

Выявление отличительных особенностей интимного портрета от камерного в наиболее четкой и ясной форме было проведено Т.В. Яблонской. Главную, формообразующую роль в интимном жанре играет освещение, которое выделяет лицо модели, что способствует выступанию фигуры из тьмы окружающего пространства, и имеет усложненный характер: «это не только освещение от внешнего источника, но свечение самой материи, где падает свет»[210]. Не менее важным средством выступает колористическое решение, которое отличается монохромностью, что исключает яркость, но допускает возможность насыщенности тона в разработке одного, преобладающего цвета[211]. Что касается смысловых аспектов, то интимный портрет характеризуется более внимательным отношением художника к трактовке лица модели, которое обретает объемность, освещенность и светоносность – важные средства одухотворения образа[212]. Физиогномическая точность в этом случае сочетается с незаконченностью выражения мимики: внутреннее состояние модели «предстаёт как сложное смешение различных душевных движений, ни одно из которых не доведено до полного раскрытия и осознания его самой

[208] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 8.
[209] Там же. С. 119.
[210] Там же. С. 119.
[211] Там же. С. 120.
[212] Там же. С. 120.

моделью»[213]. Кроме того, интимное изображение предполагает невыявленность ситуации позирования, создающей атмосферу духовной близости между моделью и зрителем: тем не менее, открытость выражения чувств и мыслей остается недоступной, так как ощущение хрупкости собственного внутреннего мира обусловливает «сдержанность проявлений душевной жизни перед другим»[214]. При совсем общем взгляде очевидно, что интимный портрет стремится отразить мимолетные состояния модели, тогда как камерный фиксирует устойчивые черты индивидуальности человека: подобное различие объясняется формированием интимного портрета на грани рококо и сентиментализма в середине XVIII века, что позволяет сделать вывод о развитии портретной традиции сентиментализма «как бы ’’изнутри вовне", от концепции интимного изображения к камерному с пейзажным фоном»[215].

Несмотря на значительные усилия по описанию признаков интимного портрета, определение его природы и отличий от камерного не представляется строго детерминированным и достаточно убедительным для классификации, предполагающей ясность выявляемых типов. Многие трудности разграничения этих понятий вызваны неоднозначной научной традицией их применения: начиная с 1940-х – 1950-х годов термин «интимный портрет» имеет два значения: прежде всего, он употребляется в противопоставлении парадного и интимного типа изображения, что соответствует современному определению камерного жанра, но при этом используется и как средство характеристики эмоционального строя в сравнении с приоритетом внешних проявлений в «светском портрете»[216]. Первое понимание термина отражено в трудах Н.Н. Коваленской[217], А.И. Архангельской[218], Т.В. Алексеевой[219], А.Н. Лужецкой[220], О.С. Евангуловой[221], В.С. Турчина[222] и С.М. Даниэля[223].

---

[213] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 122.
[214] Там же. С. 123.
[215] Там же. С. 127-128.
[216] Там же. С. 9.
[217] Коваленская Н.Н. Русский классицизм… С. 166.
[218] Архангельская А.И. Боровиковский… С. 51.
[219] Алексеева Т.В. Боровиковский… С. 21.
[220] Лужецкая А.Н. Техника масляной живописи русских мастеров. М.: Искусство, 1965. С. 18.
[221] Евангулова О.С. Русское художественное сознание… С. 128.
[222] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 351.

Любопытно, что второе понимание термина встречается у тех же самых исследователей: Т.В. Алексеевой («интимная характеристика»[224]), А.Н. Лужецкой («интимный подход»[225]) и В.С. Турчина («интимное»[226]). Таким образом, в отечественной историографии термин «интимный портрет» обладает противоречивостью, которая обусловлена смешением двух значений в научном дискурсе (даже в трудах одного ученого): первое из них указывает на типологическое разграничение вариантов, тогда как второе служит средством характеристики образа. Подобная двусмысленность словоупотребления является исходной предпосылкой малоубедительного применения данного термина к изобразительному материалу.

Причиной недостаточной убедительности концепции интимного портрета является то, что она основывается только на творчестве Ф.С. Рокотова. Изложенные выше признаки данного типа изображения (значимость света, цвета, одухотворение образа) в большей степени являются личными творческими принципами исключительного художника, которые не встречаются у других мастеров: уже было отмечено, что ослабление субъективного подхода к модели приводит к ее более сдержанной характеристики, которая определяет близость к камерному типу[227]. Иными словами, представление об интимном портрете является обобщением индивидуальных черт манеры до статуса типических признаков, что может быть отнесено к научному преувеличению. Более того, интимная природа творчества Ф.С. Рокотова, будучи основой всей концепции, в свою очередь, вызывает справедливые сомнения: живописно-пластическая выразительность в трактовке фигуры сочетается с закрытостью модели от зрителя и целостной неизменностью внутреннего мира, что лишает его образы важной особенности интимного портрета – психологизма[228]. Данный термин наряду с «реалистичностью» и «поэтизацией» является следствием дедуктивного подхода к изучению искусства, при котором требуется соответствие

---

[223] Даниэль С.М. Рококо… С. 280.
[224] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский… С. 151.
[225] Лужецкая А.Н. Техника масляной живописи… С. 56.
[226] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 235.
[227] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 125-126.
[228] Лебедев А.В. Русский портрет… С. 88.

конкретного произведения некоему идеальному образу[229], что не всегда представляется обоснованным и убедительным. Возможно, именно в связи с этим автор последней и наиболее полной монографии о художнике – И.Г. Романычева – высказывает мысль о бессодержательности термина «интимный портрет» применительно к русскому искусству XVIII века[230].

Тем не менее, прояснение смысла данного понятия требует обращения к истории его возникновения. Введение термина в научный оборот связано со статьей Г.Г. Поспелова "Русский интимный портрет второй половины XVШ - начала XIX века", в которой рассматриваются преимущественно графические произведения с 1760-х годов (творчество Ф.С. Рокотова) по 1810-е годы (творчество О.А. Кипренского)[231]. Ключом к пониманию специфики интимного портрета является обращение к его технике – графике, которая и определяет многие художественные особенности данного варианта изображения: создание световоздушной среды для глубинного построения пространства, монохромность цветового решения, тонкость и мягкость в трактовке лица. Эта мысль может быть подтверждена некоторыми фактами, относящимися к художественному контексту изучаемой эпохи: так, в конце XVIII века замена масляной живописи на акварель позволяла добиться снижения избыточной представительности образа и превращения парадного произведения в полупарадное[232]. Таким образом, специфика портретной характеристики в некоторой степени зависит от избранной художником техники, что проявляется, например, в преимущественном развитии интимного портрета в графике.

Недостаточное внимание к техническим вопросам в классификации разнообразных типов портретного изображения объясняет трудности, возникающие при рассмотрении интимного портрета в европейских странах. В случае французской школы его существование хотя признается и связывается с

---

[229] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 11.
[230] Романычева И.Г. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. СПб.: ЭГО, 2008. С. 16.
[231] Поспелов Г.Г. Русский интимный портрет второй половины XVIII-начала XIX века // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М., 1968. – С. 237-266.
[232] Вдовин Г.В. «Писано имяреком…». Рождение автора в русской портретописи XVIII века // Вопросы искусствознания. М., 1995. Вып. 1-2/95. – С. 249-273. С. 264.

техникой пастели, но данный факт никак научно не осмысляется[233]. В случае английской школы высказывается утверждение о его отсутствии как отдельного варианта камерного изображения, но при этом о воздействии его свойств на парадные произведения[234], что представляется научным противоречием. При этом в историографии и английского[235], и французского[236] искусства понятие «интимный портрет» описывает круг памятников, включающий в себя, что характерно, графические работы и миниатюры.

Если связь интимного портрета с графической техникой предстает достаточно очевидной, то еще одной важной его особенностью является особый характер отношений между художником и моделью. В большинстве произведений объектом изображения становятся близкие друзья или родственники мастера[237], что в наибольшей степени соответствует изначальному смыслу слова «интимный»: оно происходит от латинского intimus, которое является превосходной степенью от interior (внутренний, искренний), и тем самым обозначает «глубоко личный», «задушевный»[238], свидетельствуя о духовной близости или о родственной связи. Столь личный характер взаимоотношений художника и модели обусловливает другую важную особенность интимного портрета –его небольшой размер. Являясь символом близости между людьми, произведение может сопровождать владельца в поездке, напоминая ему о родных и друзьях и скрашивая разлуку с ними, что было крайне распространенным явлением в культуре XVIII века[239]. Небольшой размер усиливал интимность образа даже в жанрах, не предполагающих особой выразительности портретной характеристики: так, маленькие, исполненные маслом произведения В.Л. Боровиковского, представляющие Скобееву и Е.Г. Темкину в виде Дианы, демонстрируют неожиданную смелость в интерпретации мифологического персонажа,

---

[233] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 129.
[234] Там же. С. 128.
[235] Sloan K., Lloyd S. The Intimate Portrait: Drawings, Miniatures and Pastels from Ramsay to Lawrence. Edinburg: National Galleries Of Scotland, 2009. – 272 p.
[236] Pasquier J. du. La miniature, portrait de l'intimité. Paris: Editions Norma, 2010. – 255 p.
[237] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 124.
[238] Чудинов А.Н. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. СПб.: В.И. Губинский, 1910. С. 234.
[239] Турчин В.С. Александр I… С. 439.

проявляющуюся в откровенности наряда, являющего красоту нагого тела модели[240]. Безусловно, подобный оттенок интимности в мифологическом портрете стал возможен благодаря духовной близости, существующей между членами кружка Державина-Львова, куда входил и В.Л. Боровиковский, и проявляющейся в наличии общего аллегорического языка для художественного воплощения разнообразных идей[241].

Таким образом, рассмотрение традиции применения термина «интимный портрет» в историографии русского искусства позволило не только констатировать его научную неоднозначность, но и выявить причины подобного положения дел, которые сводятся к следующему: во-первых, двусмысленное употребление понятия как для типологического разграничения вариантов, так и для описания образного строя произведения; во-вторых, выделение отличительных черт интимного портрета только на основании творчества Ф.С. Рокотова, которое является исключительным явлением в русском искусстве XVIII столетия и, тем не менее, не обладает необходимым качеством для данного типа изображения – психологизмом; в-третьих, введение термина в научный оборот по результатам рассмотрения преимущественно графических произведений и дальнейшее его распространение на всю портретную живопись без учета исходных предпосылок техники, определяющей художественные особенности интимного изображения.

В связи с этим интимный портрет может быть определен как тип изображения, обладающий следующими отличительными чертами: принадлежность произведения к графическим техникам, небольшой размер, особая близость взаимоотношений художника и модели. Иными словами, единство техники, формата и социального контекста является основой для выделения интимного изображения как отдельного типа портретного жанра. Указанные выше особенности позволяют не только определить сущность интимного портрета, но и уточнить область применения данного термина: так, «интимный портрет» подходит для графики, малоформатных произведений и миниатюры, но не для станковой портретной живописи. По этой причине автор

[240] Карев А.А. О взаимодействии слова и изображения… С. 134.
[241] Там же. С. 134.

диссертационного исследования придерживается классификации портретного жанра, состоящей из парадного, камерного и полупарадного изображения, который совмещает их особенности, и не включающей интимный портрет.

1.2. Особенности портретной традиции в творчестве русских художников

Рассмотрение главных типологических вариантов портретного жанра – парадного и камерного – позволило не только выявить их отличительные черты, но и обозначить диапазон изобразительных решений, доступных русским мастерам. Тем не менее, многообразие художественных задач, стоявших перед русской культурой в XVIII веке, и быстрые темпы освоения западноевропейского опыта обусловили как высокую значимость портрета, так и существенные сложности его развития, Приобщение к портретной традиции вызвало возникновение принципиально нового понимания образа человека, которое требовало изменения философской парадигмы, то есть радикального перехода от традиционного платонизма к неизвестному аристотелизму[242].

Трудность этого процесса определила постепенный характер освоения новых принципов изображения человека и связанное с ним осторожное отношение к типологии портрета, воспринятой у западных стран. Представление модели в парадном или камерном варианте изображения предполагает высокий уровень владения портретной традицией, который проявляется как в развитых отношениях между художником, моделью и зрителем, так и в понимании художественных задач самого жанра, тогда как подобная ситуация оказывается невозможной при освоении новой художественной системы. Таким образом, отношение в культурной среде к типологии жанра является важным средством для понимания предпосылок портретной традиции в России и ее национальной специфики, потому что «для каждой школы характерно своё соотношение различных вариантов портрета в

[242] Вдовин Г.В. От «личного» к «личному». К проблеме эволюции психологической проблематики русской портретописи XVIII- начала XIX века // Вопросы искусствознания». М., 1993. Вып. 4/93. – С. 5-49.

системе портретного жанра, степень их распространённости, приверженность к каким-либо разновидностям»[243].

Отличительной особенностью русского портрета в период его формирования в Петровское время является преобладание полупарадного варианта среди отечественных мастеров, который оставался «самым массовым и доступным и в более позднее время»[244], когда проведение грани между камерным и полупарадным изображением представляется затруднительным[245]. Тем не менее, полупарадный портрет обладает рядом существенных черт, отличающих его от парадного и камерного типов: формат произведения варьируется от поясного до поколенного, что уменьшает пространство и роль обстановки и приближает модель к зрителю, поэтому «соблюдение необходимого почтительного расстояния между ними теперь в большей мере зависит от поведения самой модели»[246]. Иными словами, данный тип изображения обладает явным компромиссным характером, сочетая в себе сохранение необходимой парадности, удостоверяющей социальную роль модели, с некоторым ее приближением к зрителю, определяющим вариативность поведения и, следовательно, отсутствие явной репрезентации. Широкий диапазон живописных возможностей, свойственных полупарадному портрету, не только наиболее соответствовал этапу формирования портретной традиции в отечественной школе, но и обусловливал некоторую свободу художника по сравнению с парадным и камерным типами, которая позволяла добиться большей художественной выразительности: «русский художник смотрит на модель пристальным взглядом первооткрывателя, благодаря которому он извлекает из нового для себя канона возможности, даже превышающие задачи канонического образного решения»[247].

Таким образом, русский портрет в XVIII столетии отличался некоторой независимостью по отношению к главным художественным силам, определяющим трактовку образа – к преобладающим типологических

---

[243] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 4.
[244] Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России… С. 141.
[245] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 163.
[246] Там же. С. 49.
[247] Там же. С. 66.

разновидностям жанра и к господствующим стилистическим направлениям эпохи. Любопытно отметить, что наблюдается некоторый параллелизм между стилистической ситуацией и спецификой трактовки модели: если в развитии искусства доминирующим стилем первой половины века был барокко, а второй – классицизм, а сквозным стилем оказывалось рококо, то в масштабах всей культуры портретное изображение первой половины века отмечено развитием парадного портрета, а вторая – камерного портрета, но при этом основной разновидностью для русских художников оставался полупарадный портрет.

Подобная самодостаточность отечественной портретной традиции в условиях освоения новой художественной системы, способных вызвать неуверенность в развитии культуры, требует своего объяснения. Во-первых, между русскими художниками существовала преемственная связь, которая выражалась в обучении в Канцелярии от строений (вплоть до конца 1750-х годов) или в наличии личных связей[248]. Во-вторых, стремление к идеализации образной характеристики было свойством русского портрета начиная с И.Н. Никитина и заканчивая В.Л. Боровиковским в связи с тем, что «многое объявленное этически приемлемым в жизни оказалось неприемлемым для изобразительной культуры»[249]. Подобная идеальность вызвана представлением о необходимости выражения добродетели в произведении, восходящим к культурным традициям Древней Руси: «безусловная «положительность» изображенных несомненно унаследована от таких изобразительных символов добра, как икона»[250]. По этой причине рассмотрение русских портретов посредством строгого сопоставления с примерами западноевропейских школ или россики требует значительного внимания к основаниям древнерусской культуры, необходимых для взвешенного и полноценного изучения данной темы и обуславливающих «путь не оптического сравнения такого изображения с натурой, а обращение к представлению»[251]. Таким образом, незримое присутствие иконного подхода к изображению человека является как условием

[248] Сидоров А.А. Русские портретисты…С. 108.
[249] Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России… С. 254.
[250] Карев А.А. Классицизм… С. 227.
[251] Молева Н.М., Белютин Э.М. Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. М.: Искусство, 1965. С. 122.

независимости отечественной портретной традиции от иностранных тенденций, придающей ей особенные и неповторимые достоинства, так и причиной многих трудностей в процессе овладения новой художественной системой, что определяет динамическую напряженность и внутреннюю сложность развития портретного жанра в России XVIII века.

Несмотря на частую смену власти и общую непредсказуемость эпохи, русское XVIII столетие обладает достаточно четкой периодизацией, включающей в себя четыре этапа: Петровское время (первая четверть века), эпоха дворцовых переворотов (вторая четверть века вплоть до 1760-х годов)[252], правление Екатерины II (1762-1796) и недолгое царствование Павла I на рубеже веков (1796-1801). Подобный подход в выделении этапов обусловлен как историко-культурными обстоятельствами, так и спецификой власти, которая отличалась разнообразным соотношением закона и обычая в указанные периоды[253].

Важной особенностью культурной политикой Петра I является отказ от всего наиболее популярного в европейском искусстве начала века: главенство изобразительного искусства, влияние французского барокко, переходящего в рококо, и распространение академий были пропущены в пользу голландского барокко. Подобная государственная линия в сфере искусств свидетельствует о том, что «петровская художественная программа сознательно шла мимо модного, не соблазнялась близлежащим и искала необходимого»[254]. Отступления от данного направления допускались только в области портрета и батальной живописи, которые отражали постепенно возникающие парадные нужды русской придворной жизни. Таким образом, устойчивое представление о целенаправленной и всеохватной европеизации в эпоху Петра требует

---

[252] В данном случае термин «эпоха дворцовых переворотов» сознательно используется в узком смысле для разграничения правлений Елизаветы Петровны и Екатерины II. Подобная трактовка термина представляется обоснованной в силу художественных различий этих периодов, тогда как применительно к историческим событиям более верным оказывается использование термина в широком смысле, от смерти Петра I до последнего дворцового переворота, завершившегося убийством Павла I в Михайловском замке.

[253] Лотман Ю.М., Успенский Б.А. К семиотической типологии русской культуры XVIII века // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Акад. проект, 2002. – С. 74-87. С. 83.

[254] Эфрос А.М. Два века русского искусства. М.: Искусство, 1969. С. 31.

некоторой поправки, так как его политика предполагала тщательный и внимательный отбор самого существенного для развития русской культуры.

Тем не менее, развитие портрета не было типичным явлением в первом десятилетии XVIII века, что «объясняется не только загруженностью отечественных мастеров монументально-декоративными работами, но и изменившейся ориентацией заказчика, прежде всего Петра, который предпочитает теперь портретироваться за границей»[255]. Подобная неуверенность заказчика по отношению к русским мастерам при создании портретов сочеталась с сохранением большого авторитета иконописцев, положение которых не претерпело значительных изменений в эпоху Петра. Выравнивание отношений между заказчиком и художником представляло собой важную тенденцию русского искусства XVIII столетия в целом и уже нашло свое отражение в первых успехах отечественных художников, связанных с творчеством И.Н. Никитина и А.М. Матвеева, которые «творчески использовали национальные традиции и мастерство западноевропейского портрета, внося в свои произведения собственное понимание реалистического образа, создавая портреты, отмеченные печатью большого национального своеобразия»[256].

Произведения И.Н. Никитина и А.М. Матвеева относятся к числу лучших созданий русского портрета XVIII века и во многом опережают развитие этого жанра, что, во-первых, обусловлено личным дарованием и ученичеством в европейских странах, а во-вторых – демонстрирует некоторые объективные трудности портретной традиции в начале века. Главной трудностью в процессе освоения новой художественной системы при изображении человека является достижение сходства, которое демонстрирует «нелегкий путь к органическому сближению иконографически признанного и неповторимо-личностного»[257]. Этот процесс может быть назван «парсунностью», которая означает «сочетание схематизма очертаний фигуры и костюма (это именовалось «доличным») с

[255] Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России… С. 46.
[256] Машковцев Н.Г. История русского искусства… С. 159.
[257] Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России… С. 129.

реализмом изображения «лица», портрета, в буквальном смысле слова»[258] и выступает средством уравновешивания древнерусского представления об образе и западноевропейского стремления к сходству вплоть до 1760-х годов, когда это противоречие было разрешено в творчестве выдающихся русских портретистов – Ф.С. Рокотова и Д.Г. Левицкого. Таким образом, «парсунность» представляет собой типическую черту русской портретной школы в первой половине XVIII века, тем самым определяя некоторую художественную преемственность между правлением Петра I и эпохой дворцовых переворотов.

Изобразительная культура эпохи дворцовых переворотов достигает своего расцвета в период правления Елизаветы Петровны и состоит из нескольких пластов: официальная линия академического преподавания, придворное искусство, соответствующее вкусам императрицы, и творчество собственно русских художников[259]. В области портретного жанра господствующее положение занимает типологический вариант полупарадного портрета, который отличается яркостью колористического решения, роскошью костюмов и аксессуаров, что в совокупности подчеркивает знатность модели и определяет ее закрытость от зрителя, тогда как отражение внутреннего мира лишено подвижности и эмоциональных оттенков: «эмоциональность присутствует не как настроение, способное к перемене, а как свойство темперамента, т.е. тоже устойчивое качество»[260]. Приоритет внешнего над внутренним, выраженный в повышенной красочности и декоративности, свидетельствует о влиянии придворного рококо, которое, тем не менее, привнесло в область портрета «изысканную элегантность поз, жестов, колористических сочетаний»[261].

Степень воздействия рококо на русскую живопись в старых трудах понималась как полная зависимость отечественных живописцев от иностранных мастеров[262], но внимательное изучение данного стилистического

---

[258] Эфрос А.М. Два века… С. 29.
[259] Там же. С. 65.
[260] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 92.
[261] Побединская А.Г. Об изучении барокко в искусстве России (в связи с материалами выставки «Русское искусство эпохи барокко») // Русское искусство эпохи барокко. Новые материалы и исследования. Сб. статей. СПб, 1998. – С. 9-20. С. 18.
[262] Врангель Н.Н. Императрица Елисавета и искусство ее времени // Врангель Н.Н. Свойства

направления в европейских странах на современном этапе позволяет констатировать неоднозначность этого процесса: «в становлении русского портретного жанра движение вперед сопровождалось возвратом к прошлому, порождая сложные стилистические комбинации»[263]. Отличием историко-культурной ситуации в России является сохранение крайне серьезного отношения к модели, во многом обусловленного приданием необходимой торжественности образу императрицы. В западноевропейском контексте изображение монарха демонстрирует несоответствие облика модели ее социальной роли, которое отражает игривое и ироническое отношение к образу в культуре рококо, порой доходящее до гротеска и абсолютно недопустимое в отечественной портретной традиции[264]. Тем не менее, именно в середине века происходит некоторое выравнивание русской школы с иностранными, что проявляется, в частности, в появлении детской модели в творчестве И.Я. Вишнякова, которая занимает значительное место в образной системе рококо[265]. Другими важными особенностями его портретной концепции являются «тонкость исследования человеческой души, деликатность в характеристике модели»[266], которые обладают общностью с искусством сентиментализма.

Преобладающим стилем второй половины XVIII столетия, безусловно, является классицизм, который на первых порах несет на себе отпечаток рококо, проявляющийся в элегантности поз, общей декоративности и утонченном колористическом решении[267]. Главным изменением в этот период оказывается новое самоощущение модели, которая позирует с чувством личного превосходства и «почти демонстративно утверждает себя в качестве единственного объекта внимания»[268]. Образ человека данной эпохи в наиболее яркой и убедительной манере воплощен в творчестве двух художников –

века: Статьи по истории русского искусства. СПб.: Нева, 2000. – С. 1-24. С. 23.

[263] Даниэль С.М. Рококо… С. 280.

[264] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 27.

[265] Там же. С. 40.

[266] Ильина Т.В. Место И.Я. Вишнякова в русском искусстве XVIII века // Русское искусство XVIII – первой половины XIX века. Материалы и исследования. М., 1979. – С. 145-154. С. 146.

[267] Турчин В.С. Русский портрет… С. 33.

[268] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 100.

Ф.С. Рокотова и Д.Г. Левицкого.

Искусство Ф.С. Рокотова во многом связано с культурой рококо и характеризуется виртуозностью техники и колористического решения, которая позволяет создавать «на основе одного господствующего тона целую гамму гармонично сочетающихся других тонов»[269]. Творчество Д.Г. Левицкого занимает особое место в отечественной портретной традиции в силу исключительной универсальности его концепции, которая позволила ему создать образ екатерининского общества в целом, «от монументально-парадного портрета до интимно-комнатного изображения, от российской императрицы до приходского священника, через великих князей, княжен, фаворитов, министров, генералов, вельмож, фрейлин, куртизанок, писателей, купцов»[270]. Не менее значительны чисто живописные достижения художника, который демонстрирует удивительно уверенное владение изобразительной формой[271]. Именно высокий художественный уровень произведений Д.Г. Левицкого поспособствовал изменению отношения русского общества к отечественным мастерам, которые стали восприниматься сопоставимыми по мастерству с иностранными мастерами[272].

Исследователи справедливо разделяют период развития классицизма на два этапа: первый из них, 1760-е – 1770-е годы, характеризуется более обобщенным подходом к модели, тогда как второй, 1780-е – 1790-е годы, – нарастанием конкретности изображения и общей импозантности произведения[273]. В соответствии с колебаниями портретной концепции живописные приемы обретают новое содержание: пастозная, плотная фактура, акцентированный объем, яркий, но более сдержанный колорит[274]. Подобные изменения свидетельствуют о более чувственном восприятии модели, которое приводит к эстетизации манеры и к нарушению равновесия между духовной и

---

[269] Кузьминский К.С. Ф.С. Рокотов, Д.Г. Левицкий: Развитие русской портретной живописи XVIII века. М.: Искусство, 1940. С. 93.
[270] Эфрос А.М. Два века… С. 105.
[271] Сидоров А.А. Русские портретисты… С. 31.
[272] Голлербах Э.Ф. Портретная живопись в России. XVIII век. М.-Пг.: Гос. изд-во, 1923. С. 54.
[273] История русского искусства в 3 т… С. 148.
[274] История русского искусства в 13 т. Т. 6. Искусство второй половины XVIII в. Архитектура. Скульптура. М., 1961. С. 23.

телесной красотой в пользу последней, а также о том, что «внутри портретной концепций намечается расхождение «содержательного» и «формального» моментов»[275]. Таким образом, уже в творчестве Ф.С. Рокотова и Д.Г. Левицкого реализуются разнообразные подходы к модели, которые отличаются не только законченностью и самодостаточностью образной характеристики, но и некоторой исчерпанностью концепции, объясняющей потребность в переосмыслении портретной традиции на рубеже XVIII-XIX веков.

В конце XVIII столетия возникает кризис просветительских идей, выражающийся в стремлении освободиться от чрезмерной рациональности, свойственной данной системе[276]. Культура Просвещения создала крайне масштабную и законченную художественную парадигму, которая основывалась на систематизации явлений окружающей жизни. В области портрета эта тенденция приводила к строгому следованию разновидностям жанра на протяжении XVIII века: «портрет в рост - всегда парадное изображение, погрудный - всегда камерное»[277]. На рубеже веков подобная систематизация по внешним признакам перестала удовлетворять современников и, более того, вызывала ощущение раздробленного мира, которое определило порыв к созданию цельной и осмысленной картины, описывающей его в разных областях человеческой деятельности: в истории, в языкознании и в биологии[278]. В сфере искусства ситуация поиска новых оснований приводит к актуализации проблемы взаимоотношений человека с окружающим миром, проявляющейся как в архитектуре, так и в живописи[279]. В результате складывается достаточно сложное представление о мире «как о некоторой последовательности реальных фактов, являющихся выражением глубинного движения духа», что «придавало всем событиям двойную осмысленность: семантическую – отношение физических проявлений жизни к их скрытому смыслу – и синтаксическую –

---

[275] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 103.
[276] Алексеева Т.В. Русский портрет… С. 180.
[277] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 3.
[278] Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977. С. 383.
[279] Медведкова О.А. Предромантические тенденции в русском искусстве рубежа XVIII-XIX веков. Михайловский замок // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. Сб. статей. М., 1994. – С. 166-174. С. 174.

отношение их к историческому целому»[280].

Создание осмысленной картины мира или представления об отдельной сфере человеческой деятельности на основании некоторого внутреннего принципа, объединяющего разрозненные явления, отразилось и в искусстве портрета, который приобретает отчетливую подвижность образа или эмоционального состояния модели. Общеизвестно, что динамика и статика являются фундаментальными законами окружающей жизни и воплощаются в искусстве, но преимущественно в архитектуре и скульптуре[281], связанными с проблемой гармонизации материи и формы. В области живописи это противопоставление не имеет решающего значения, поэтому, например, в портрете подвижность является одной из важнейших художественных доминант: «на сюжетном полотне динамика распределяется в больших пространствах и как бы размыта, портрет же подносит нам ее в фокусном сосредоточении, что делает его динамизм более скрытым, но потенциально еще более действенным»[282]. Тем не менее, динамика образа присутствует далеко не во всех эпохах: так, некоторые произведения петровской эпохи обладают динамичными нюансами, свидетельствующими не о соответствии западноевропейским камерным образцам[283], а скорее о воздействии традиций барокко, которое было существенным явлением на рубеже XVII-XVIII веков и отличалось стремлением к выражению внутреннего и внешнего движения.

Впоследствии русская портретная традиция демонстрирует утверждение статичного подхода к изображению личности, который был разработан в художественной системе классицизма. В эту эпоху парадный портрет отличался представлением человека в наиболее выигрышном виде, в неподвижном положении, что проявлялось в нарочитом позировании модели и в слабовыраженной связи между портретной характеристикой и трактовкой окружающей среды. Любопытно отметить, что даже в наиболее динамичном варианте парадного изображения – воинском портрете – герой обычно

---

[280] Лотман Ю.М. Проблема знака… С. 178.
[281] Карев А.А. Классицизм… С. 146.
[282] Лотман Ю.М. Портрет… С. 363.
[283] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 86.

представлен уже после битвы, в лаврах[284]. Иными словами, статика образа была отличительной чертой парадного портрета эпохи классицизма.

Камерный портрет в это время представлял собой, как правило, изображение, противопоставленное современному для него парадному портрету, отличавшемуся осознанным вниманием к окружающей среде, которая служила фоном для демонстрации достоинств модели и средством ее возвеличивания. Следовательно, интерес к человеку в камерном портрете выражался в освобождении образа от внешних атрибутов, будь то интерьер кабинета или условное изображение природы, но задача представления модели и привнесения подвижности в ее внутренний мир как таковая не ставилась: «в нем царствует всегда душевное спокойство»[285] (подобное положение дел сохраняется даже в искусстве Ф.С. Рокотова[286]). Таким образом, общая статика образа была характерна как для парадного, так и для камерного портрета эпохи классицизма, а главное отличие заключалось в наличии или отсутствии подробно написанной окружающей среды для модели, интерес к которой тем самым проявляется во внешних (или количественных) аспектах изображения – соотношении фигуры и ее окружения.

Кризис системы Просвещения на рубеже XVIII-XIX веков вследствие неудовлетворенности всеобщим и рациональным подходом к восприятию окружающего мира вызвал поиск новых средств, способных внутренне (то есть качественно) изменить природу портрета и привнести в него жизнь. Одним из таких художественных средств и стало отражение внутреннего движения. Предпосылкой данного явления стало изменение отношения художника к модели: «расхождение идеального и конкретного, иногда намечавшееся и ранее, получает нередко отчётливое выражение и оказывается катастрофическим для идеала: художник предпочитает трезвую наблюдательность преображению модели "по идеалу"»[287].

Эти особенности мировоззрения обусловили переосмысление самой природы портретного жанра, которое проявлялось не только в новой

[284] Карев А.А. Классицизм… С. 161.
[285] Там же. С. 232.
[286] Более подробно этот вопрос будет освещен в первом параграфе третьей главы.
[287] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 108.

интерпретации типологически устойчивых вариантов изображения, но и в структурных изменениях внутри самого жанра. При главенствующем положении станкового портрета «в натуру» особое развитие получают двойной и малоформатный портрет, примеры которых были малочисленными в предшествующее время[288]. Распространение работ небольшого размера было следствием некоторого параллелизма с областью словесности, которая была отмечена стремлением к камерным формам в поэзии, тогда как распространение двойного портрета – попыткой освоения проблематики группового изображения, которое не было свойственно русской культуре и зачастую воплощалось в виде фамильной галереи[289]. Подобная внутренняя подвижность, характерная для портретного жанра в это время, определила и бóльшую творческую свободу художников, которые создают эскизы как самостоятельные произведения, где «каждое наделено самостоятельным художественным решением»[290].

В типологическом отношении портрет теперь отличается совмещением особенностей и приемов, ранее относившихся к разным вариантам изображения, что и определяет трудность изучения искусства портрета на рубеже XVIII-XIX веков. Одним из первых на преобразование художественной концепции реагирует полупарадный портрет: если образ воина обретает внешнюю элегантность и внутреннюю взволнованность на природе, лишенной традиционного изображения битвы[291], то образ придворного благодаря сочетанию мундиров и орденов с пейзажным фоном построен на противоречии государственного долженствования и природной естественности чувства[292]. Значительные изменения претерпевает и парадный портрет: так, возникает новый для русской живописи вариант изображения государственного деятеля в иконографии императорского портрета для подчеркивания исключительного положения модели, что свидетельствует «об известном ослаблении прежней

[288] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 129.
[289] Карев А.А. О взаимодействии слова и изображения… С. 127.
[290] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 267.
[291] Там же. С. 54.
[292] Карев А.А. Классицизм… С. 180.

строгости сословной регламентации последнего»[293]. При этом сам императорский образ получает различные интерпретации, во многом обусловленные противоречивостью личности Павла I: произведение С.С. Щукина отличается повышенной динамикой и убедительностью, рождающими «ощущение сошедшего с постамента памятника, несущего в себе концентрированную энергию монумента»[294], тогда как в произведении В.Л. Боровиковского «несовпадение модели и «роли» выливается в конфликт между пышностью окружения и находящимся на грани патологии напряжённым состоянием человека, его взвинченностью и неуравновешенностью»[295]. Столь широкий диапазон для трактовки образа монарха демонстрирует скепсис по отношению к идее безграничной власти, который объясняет кризис и невыразительность парадного портрета уже в первые годы XIX века[296]. К частным проявлениям этого кризиса относится замена официально-парадных атрибутов на домашние аксессуары[297], которые свидетельствуют о популярности полупарадных форм портрета на рубеже веков.

Перечисленные выше черты, касающиеся особенностей произведений и внутрижанровых метаморфоз, связаны как с переосмыслением портрета, так и с переориентацией художественных вкусов от французской культуры к английской. Это увлечение проявляется в усилении культа семейственности и чувствительности, а также в сдержанном акцентировании индивидуальности, и свидетельствует о некотором фрондировании в культурной среде[298]. Тем не менее, обращение к Англии в России конца XVIII столетия не только является данью моде, но и демонстрирует понимание некоторой общности, существующей между странами: сходство историко-культурных обстоятельств (проблема столицы и провинции, отдаленное положение от континентальной Европы, поздний переход к культуре Нового времени) определяет параллелизм художественных явлений (расцвет усадебной культуры, развитие пейзажного

[293] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 32-33.
[294] Карев А.А. Классицизм… С. 156.
[295] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 30.
[296] Там же. С. 32.
[297] Лотман Ю.М. Портрет… С. 367.
[298] Евангулова О.С. Русское художественное сознание… С. 195-196.

парка, увлечение псевдоготикой, большая роль заграничных поездок в системе академического образования)[299]. В области портрета специфика английской школы состоит в развитии вариантов изображения, которые находятся на границах различных жанров: сцена собеседования, семейный групповой портрет, «портрет-прогулка», а также необычный конный аристократический портрет с представлением модели рядом с лошадью[300]. Среди указанных типов наибольшее распространение в России получает «портрет-прогулка», в котором «мотив пейзажного окружения используется как универсальное средство переключить зрительское восприятие в мир эмоциональный, в область жизни чувства»[301]. Возможность такого перехода связана с художественной программой садово-парковых ансамблей XVIII века, которые стремились к развитию всех чувств: зрения, вкуса, слуха, обоняния и ощущения[302].

Если в этом и можно видеть развитие Просвещения, то достаточно относительное, так как целью сентиментализма было очищение природы от классицизма и привнесение большей естественности[303]. Природа воспринималась недостижимой, и единственная возможность художника заключалась в обогащении ее человеческим переживанием. Этот постулат нашел отражение в философии Н.М. Карамзина, который в те годы ценил, прежде всего, субъективность, а само искусство было для него не средством воспитания, как в Просвещении, а самоцелью[304].

Пейзажное окружение занимает значительное место в искусстве сентиментализма и представляет собой определенный этап понимания взаимоотношений человека и природы в русской культуре XVIII столетия. Если в правление Елизаветы Петровны природа существует для человека, а в эпоху Екатерины II – вместе с ним, то на рубеже веков личность оказывается в самой природе[305]. Постижение смысла природы становится существенной потребностью людей того времени и находит отражение в теории садов,

---

[299] Евангулова О.С. Русское художественное сознание… С. 196-197.
[300] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 37.
[301] Там же. С. 108-109.
[302] Лихачев Д.С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л.: Наука, 1982. С. 16.
[303] Валицкая А.П. Русская эстетика XVIII века. М.: Искусство, 1983. С. 107.
[304] Там же. С. 182.
[305] Сидоров А.А. Русские портретисты… С. 40.

которая служит источником вдохновения и для поэзии[306], и для музыки[307]. Именно столь широкий культурный контекст позволяет объяснить популярность «портрета-прогулки», в котором «органично соединились концепция «свободы» личности в сельской местности, теория садов в пейзажном стиле и семантика аллегорического понимания парка как „текста“»[308].

Пейзаж в живописи сентиментализма является как продолжением, так и переосмыслением предшествующей традиции: так, отсутствие конкретных черт природного окружения восходит к типу воинского портрета[309], но отказ от эмблематического понимания пейзажа, предполагающего намек на род деятельности модели, отражает важное положение эстетической программы данного направления – уход от общественной жизни[310]. В женском портрете этот аспект обретает наиболее убедительное воплощение: модель обычно представлена в статуарной позе на фоне неба или в уединенном уголке парка и одета в полупрозрачное платье светлых оттенков с яркой шалью[311]. Свобода одеяния играет важную роль в произведении, демонстрируя открытость выражения внутреннего чувства модели на лоне природы, тогда как отсутствие аксессуаров и акцентированная простота усиливают утонченность образа. Дополнительным средством выразительности, обогащающим трактовку и природы, и одежды, оказываются флоральные мотивы, среди которых наибольшей популярностью пользуется роза, символизирующая кратковременность красоты и придающей образу аристократический оттенок[312]. Включение цветка в образ модели актуализирует широкий комплекс ассоциаций и представлений, ведь «цветок напоминает о молодости изображенных, о нежности их рук и поэтической окраске мировосприятия»[313]. Несмотря на легкость одеяния, воздушный характер тканей и некоторую

[306] Турчин В.С. Александр I… С. 378.
[307] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 147.
[308] Турчин В.С. Александр I… С. 20.
[309] Карев А.А. Классицизм… С. 162.
[310] Там же. С. 168.
[311] Турчин В.С. Александр I… С. 439.
[312] Карев А.А. Классицизм… С. 214.
[313] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 235.

аллегоричность, допускающих возможность фривольности и откровенности в интерпретации модели, женский образ в портретной живописи русского сентиментализма всегда сохраняет необходимую целомудренность и сдержанность[314], которые оказывается важнее внешности: своеобразный «запрет на красоту» был типичен для русской культуры и восходит к описанию прелести некрасавицы в «Эмиле» Ж.-Ж. Руссо[315].

Сопоставление русского портрета эпохи сентиментализма с европейскими школами (в первую очередь, с английской) позволяет выявить как сходства, так и различия между ними. Безусловно общим моментом является различие в интерпретации женской и мужской модели. В английской живописи женский образ отличается аристократической утонченностью и «самоощущением свободы внутреннего состояния в уединении пейзажного парка, определяющим и внешнюю раскованность»[316], что проявляется в намеренной антикизации или пасторальности одеяния (здесь уместно сказать, что флоральные мотивы также включались в аллегорическую систему, обращенную к античности[317]). Русский вариант сочетает в себе отражение эмоционального состояния, которое проступает сквозь внешнюю замкнутость и сосредоточенность, с обращенностью к зрителю, сохраняющей ситуацию позирования[318]. Отличие мужского образа заключается в более условно-декоративной трактовке пейзажа и в сохранении мундиров и орденов, которые напоминают об общественном служении и тем самым лишают модель естественности поведения, что способствует превращению ситуации уединения на природе в трагическую отрешенность от мира, определяющую неоднозначность портретной характеристики[319]. К числу различий между отечественной и английской школами исследователи относят черты, демонстрирующие более высокий художественный уровень последней: во-первых, «соединение естественности поведения человека с постоянной

---

[314] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 105.
[315] Иванов. Судьба сентиментализма… С. 232.
[316] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 43.
[317] Турчин В.С. Цветы – знаки любомудрия и чувств // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусства в русской культуре XVIII. Сб. статей. М., 2000. – С. 102-110. С. 108.
[318] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 113.
[319] Там же. С. 115.

ориентацией на зрителя»[320], а во-вторых – смелое слияние человека и природы в единое живописное и эмоциональное целое, отражающее «повышенную субъективность восприятия художника»[321].

Выявление указанных выше черт позволяет исследователям сделать вывод об очевидно парадном характере русского портрета с пейзажным фоном по сравнению с английским вариантом[322], хотя рассмотрение отечественной традиции портретного жанра XVIII века на различных этапах его развития убеждает в наибольшей устойчивости полупарадного изображения. Иными словами, некоторое противоречие в концепции эволюции портретной живописи объясняется трудностью изучения и интерпретации произведений, созданных на рубеже XVIII-XIX веков. Основополагающим принципом для выделения различных типов изображения является представление о строгом соответствии формальных свойств произведения его художественному решению, сформулированное во вступлении диссертационного исследования Т.В. Яблонской: «обязательность этой взаимосвязи формальных и образных свойств и даёт возможность произвести внутрижанровое разделение портретной живописи»[323]. Четкое следование этому принципу оказывается продуктивным при рассмотрении определенных вариантов портрета, обладающих заданностью программы (парадный или камерный), тогда как изучение произведений, сочетающих черты разных типов изображения, требует не только исследовательского внимания к формальным и художественным особенностям, но и стремления к выявлению специфики портретной характеристики при их необычных комбинациях, столь свойственных портретной живописи на рубеже XVIII-XIX веков.

Эти принципы будут методологической основой для изучения портрета русского сентиментализма в диссертационном исследовании, что позволит дополнить концепцию портретного жанра в XVIII столетии благодаря подробному рассмотрению последнего этапа его развития.

---

[320] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 43-44.
[321] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский… С. 163.
[322] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 42.
[323] Там же. С. 2-3.

ГЛАВА 2

ТВОРЧЕСТВО И.-Б. ЛАМПИ-СТАРШЕГО В РОССИИ (1791-1797)

2.1. Зарождение портретной концепции сентиментализма: особенности трактовки женского образа

Иоганн Баптист Лампи-Старший (1751-1830) был сыном тирольского художника Матиаса Лампа, который и обучил его основам живописи. Затем он продолжил свое художественное образование в Вероне, которая отличалась разнообразием художественных тенденций: здесь Лампи воспринял барочную декоративную школу Д.Б. Тьеполо, академический классицизм и венецианскую традицию портретной живописи (П. Лонги, П. Ротари)[324]. Позже художник переехал в Тренто, где работал до 1770-х годов и начал заниматься портретом. В 1780-е годы И.-Б. Лампи-Старший сначала работал в Вене (1781-1788), а затем в Польше при дворе Станислава Августа Понятовского (1788-1791)[325]. В 1791 году художник был приглашен в Яссы «светлейшим князем» Г.А. Потемкиным-Таврическим, смерть которого не повлияла на его пребывание в России: в Петербурге начался самый плодотворный период его творчества, ознаменованный созданием более 100 портретов за 6 лет[326]. В этой связи не должно удивлять, что именно русскому этапу его биографии посвящена наиболее современная и подробная монография Р. Панчери[327].

Подобная популярность австрийского художника в России обусловлена различными причинами. Во-первых, его живописная манера характеризовалась гладкостью и внешней привлекательностью[328], что соответствовало запросам

---

[324] Карпова Т.Л. Иоганн-Баптист Лампи-старший. Тип странствующего художника универсала // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М., 2000. – С.143-153. С. 144.

[325] Mazzocca F., Pancheri R., Casagrande A. Un ritrattista nell'Europa delle corti: Giovanni Battista Lampi 1751-1830. Catalogo della mostra. Trento, 2001. P. 43.

[326] Карпова Т.Л. Иоганн-Баптист Лампи-старший… С. 146.

[327] Pancheri R. Giovanni Battista Lampi alla corte di Caterina II di Russia. Trento: Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 2011. – 419 p.

[328] Врангель Н.Н. Портретная выставка в Таврическом дворце // Пинакотека. М., 1997. № 2. – С. 6-21. С. 17

большей части заказчиков. Во-вторых, И.-Б. Лампи-Старший хорошо ориентировался в обстоятельствах придворной жизни, выгодно выделяясь этим от местных мастеров[329]: именно талант придворного позволил ему сформировать круг заказчиков, состоящий из наиболее богатых и знатных семейств (Зубовы, Безбородко, Мусин-Пушкины, Самойловы, Лазаревы, Юсуповы и Строгановы)[330]. В-третьих, австрийский художник отличался основательным художественным образованием, которое позволяло ему не только писать привлекательные и виртуозные картины, но и сочинять сложные риторические и при этом гармоничные композиции, включающие разнообразные аллегорические мотивы, которые были очень популярны в культуре на рубеже XVIII-XIX веков[331]. Деятельность И.-Б. Лампи-Старшего в России не ограничивалась только портретной живописью и включала в себя исполнение церковных заказов, создание миниатюр и гравюр, написание теоретических трудов об организации Академии Художеств и преподавание[332]. Педагогические идеи австрийского художника (например, «писать статуи красками»[333]) соответствовали позициям неоклассицизма и отражали его собственную живописную манеру, которая проявлялась в статуарности форм, сдержанности художественного языка и аллегоризации образов. Именно женский портрет в творчестве И.-Б. Лампи-Старшего наиболее ярко демонстрирует зарождение портретной концепции сентиментализма в России 1790-х годов.

Первым произведением, написанным И.-Б. Лампи-Старшим в России, является «Портрет Е.П. Строгановой» (1793; ГРМ: Санкт-Петербург, Россия)[334]. Екатерина Петровна Строганова (1744-1815), урожденная Трубецкая, была дочерью действительного статского советника и сенатора Петра Никитича Трубецкого (1724-1791) и в 1769 году стала второй женой Александра

---

[329] Евангулова О.С., Карев А.А. Портретная живопись в России второй половины XVIII века. М.: Изд-во МГУ, 1994. С. 156-157

[330] Карпова Т.Л. Иоганн-Баптист Лампи-старший… С. 146.

[331] Гаврин В.В. Иносказание в портретной живописи России второй половины XVIII века: дисс. канд. иск. М., 2002. С.116.

[332] Карпова Т.Л. Иоганн-Баптист Лампи-старший… С. 143.

[333] Гаврин В.В. Иносказание в портретной живописи… С. 176.

[334] Приложение. Иллюстрация 1. С. 284.

Сергеевича Строганова (1733-1811)[335] – видного государственного деятеля, известного занятиями промышленностью, коллекционированием и благотворительностью и занимавшего пост президента Императорской академии художеств (с 1800 г.)

Этот портрет выделяется на фоне более ранних произведений И.-Б. Лампи-Старшего, которые отличались яркостью и разнообразием выбранных цветов, объемной моделировкой форм и динамичностью композиционного решения. Кроме того, большинство портретов выполнены в формате поясного изображения, что позволяет уделить наибольшее внимание портретной характеристике модели.

В «Портрете Е.П. Строгановой» И.-Б. Лампи-Старший избирает другое художественное решение, которое определяет всю организацию изображения и производимое впечатление. Во-первых, Е.П. Строганова представлена в формате поколенного изображения, предполагающего смещение внимания с портретной характеристики модели на связь модели с окружающим пространством. Следует отметить, что для выбранного формата художник достигает монументальности общего впечатления благодаря удачному расположению модели. Изображение портретируемой органично связано с окружающей ее природой: так, низ фигуры соответствует линии гор и возвышенностей, виднеющихся в левом нижнем углу, а верх фигуры – небесным просторам слева и дереву справа.

Ствол дерева является важным элементом изображения: он придает композиции устойчивость и законченность и одновременно выступает в роли сени, которая защищает фигуру на бескрайних просторах природы. Более того, композиционное решение артикулировано тонально: темные оттенки в изображении гор (слева внизу) созвучны тени, падающей от дерева (справа вверху), тогда как светлые оттенки расположены в противоположных углах. Таким образом, фигура Е.П. Строгановой представляет собой средоточие композиции как в пространственном, так и в тональном отношении, а тема гармонии человека и природы оказывается убедительно выраженной.

---

[335] Mazzocca F., Pancheri R., Casagrande A. Un ritrattista nell’Europa delle corti… P. 262.

Это гармоничное сосуществование модели с природой проявляется в портретной характеристике. Е.П. Строганова представлена сидящей в спокойной позе, в трехчетвертном развороте, с руками, сложенными на коленях. Необходимо отметить, что руки написаны И.-Б. Лампи-Старшим с виртуозным мастерством: левая рука лежит на коленях и удивительно естественно и при этом ненавязчиво указывает на пейзаж в левой части картины, тогда как правая рука лежит поверх левой в совершенно расслабленном положении. Иными словами, жесты рук свидетельствуют как об обращенности к природе, так и о душевной умиротворенности. Более того, в композиционном отношении подобное расположение рук вкупе с пышностью юбки образует равнобедренный треугольник, что в целом соответствует классическим канонам построения изображения и придает композиции убедительность и устойчивость.

Однако жестикуляция не только оказывается намеком на внутреннее состояние модели и участвует в композиционной организации портрета, но и органично связана с изображением лица, выступая в роли дополнительной портретной характеристики модели. Так, расслабленная правая рука находится на центральной оси произведения вместе с изображением носа и глаз, а левая рука, указывающая на пейзаж, соответствует легкому наклону головы Е.П. Строгановой. Таким образом, тонкие композиционные нюансы позволяют И.-Б. Лампи-Старшему добиться удивительной законченности как в организации произведения, так и в создании портретной характеристики: Е.П. Строганова предстает на портрете в гармонии с окружающей природой и с самой собой, что проявляется в созвучном изображении рук и лица модели.

Общая гармония, свойственная «Портрету Е.П. Строгановой», во многом обязана колориту, который состоит из золотистых, охристых и зеленоватых оттенков. Преобладающий золотистый тон, проявляющийся в изображении природы и платья модели и освещающий ее лицо, а также умиротворенность внутреннего состояния модели производят впечатление некоторого увядания модели, которое может быть подтверждено фактами ее неординарной биографии. Первое десятилетие после свадьбы супруги счастливо проводили время за границей, но возвращение в Петербург в 1779 г. разрушило семейную

идиллию: Е.П. Строганова влюбилась в молодого фаворита Екатерины II И.Н. Римского-Корсакова (1754-1831) и после его удаления от двора неожиданно для всех поехала за ним в Москву, оставив в Петербурге сына и мужа. Следует отметить, что Александр Сергеевич не поддался эмоциям и обеспечил пребывание жены в Москве, предоставив ей дом, деньги и усадьбу Братцево[336]. В 1790-е годы Е.П. Строганова принимала высшее общество, переезжая из Москвы в Братцево и обратно, пока паралич ног не приковал ее к креслу, о чем писала М.-Э. Виже-Лебрен[337]. Итак, выраженная статичность и умиротворенность образа Е.П. Строгановой могут отражать не только перипетии ее личной биографии, но и особенности физического и духовного состояния модели в период написания портрета.

Следующим произведением И.-Б. Лампи-Старшего в России является «Портрет Е.С. Самойловой» (1794; ГЭ: Санкт-Петербург, Россия)[338]. Екатерина Сергеевна Самойлова (1763-1830), урожденная Трубецкая, была дочерью князя Сергея Алексеевича Трубецкого (1731—1777), в 1782 году пожалована во фрейлины, а в 1786 году – выдана замуж за графа Александра Николаевича Самойлова (1744—1814) – генерал-прокурора и племянника светлейшего князя Г.А. Потёмкина[339]. Именно близость к столь влиятельному человеку определила ее незавидную репутацию в Петербурге и сдержанные отношения в семье[340]: так, к моменту написания портрета супруги фактически жили отдельно друг от друга.

Для исполнения «Портрета Е.С. Самойловой» И.-Б. Лампи-Старший использует другое художественное решение по сравнению с образом Е.П. Строгановой: сохраняя формат поколенного изображения, австрийский художник представляет модель на фоне природы опирающейся на корзинку с цветами, которая, в свою очередь, стоит на круглой колонне. В «Портрете Е.П. Строгановой» наличие большого открытого пространства природы в левой

---

[336] Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition. Paris, Grand Palais: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2015. P. 290.

[337] Воспоминания г-жи Виже-Лебрен о пребывании ее в Санкт-Петербурге и Москве, 1795-1801. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. С. 104.

[338] Приложение. Иллюстрация 2. С. 284.

[339] Mazzocca F., Pancheri R., Casagrande A. Un ritrattista nell’Europa delle corti… P. 268.

[340] Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition… P. 282.

части произведения потребовало о И.-Б. Лампи-Старшего искусного владения композиционными тонкостями, для того чтобы создать образ гармоничного и устойчивого сосуществования человека и природы. В «Портрете Е.С. Самойловой» имеется точка опоры для модели, что упрощает задачу композиционной организации изображения. В целом данный портрет обладает меньшей пространственной глубиной, зато все аспекты расположения модели в границах изображения проработаны более тонко и тщательно.

Фигура Е.С. Самойловой представлена в сложном развороте: корпус повернут направо, тогда как голова направлена в противоположную сторону. Более того, легкая диагональ наклона фигуры вправо соответствует обратной линии, начинающейся справа внизу у колонны и заканчивающейся слева вверху в изображении дерева. Иными словами, И.-Б. Лампи-Старший использует легкие композиционные сдвиги для придания изображению большей выразительности и динамичности с сохранением его убедительности и целостности. Однако этот сложный разворот остается практически незаметным благодаря великолепному мастерству в изображении женской натуры: фигура портретируемой расположена удивительно плавно и естественно, без какого-либо напряжения. Именно видимая легкость изображения превращает достаточно массивную круглую колонну в декоративный элемент и тем самым скрывает композиционную организацию изображения. Не менее значимым элементом, чем колонна, является ствол широкого дерева за спиной портретируемой: на его фоне Е.С. Самойлова выглядит изящной и элегантной.

Как и в «Портрете Е.П. Строгановой», И.-Б. Лампи-Старший демонстрирует мастерство в создании гармоничной связи между представленной моделью и окружающей средой: распределение тектонических масс в пространстве изображения тяготеет к правой половине картины (расположение колонны и ствола дерева, наклон фигуры), но поворот головы Е.С. Самойловой замечательным образом соотносится с изображением неба и веток в левой верхней части – единственным фрагментом произведения, где присутствует легкость и открытость изображения. Таким образом, написание модели и создание среды построены на общих принципах организации изображения, поэтому портрет отличается цельностью и законченностью.

Не менее продуманным оказывается и колористическое решение. И.-Б. Лампи-Старший делает выбор в пользу розоватых и салатовых оттенков, которые вступают в утонченное взаимодействие, при этом не препятствуя тональному единству произведения. Эти оттенки участвуют в изображения как модели, так и окружающей среды: салатовый оттенок накидки созвучен зелени листвы на заднем плане, а розоватый оттенок юбки – легкому румянцу на лице Е.С. Самойловой. Иными словами, колорит только усиливает общее ощущение неотделимости человека от природы, которое присутствует в композиционном решении произведения.

Портретная характеристика в целом соответствует всем вышеперечисленным особенностям композиции и колорита. Лицо Е.С. Самойловой написано в легкой, естественной манере и является органичной частью изображения. Можно предположить, что при заказах женских портретов главная задача И.-Б. Лампи-Старшего заключалась в создании образа гармоничного сосуществования человека и окружающей среды, когда модель может позволить себе остаться наедине с самой собой и погрузиться в личные размышления. Стремление к естественности было важной потребностью и ценностью для людей на рубеже XVIII-XIX веков, но понимаемая таким образом естественность (как уход от официальной жизни, где необходимо следовать правилам поведения, и возможность погрузиться во внутренний мир) приводила к определенной мечтательности портретной характеристики. Иными словами, естественность изображения не является синонимом портретной конкретности, но представляет собой важный этап на пути достижения портретного сходства в будущем.

Если рассуждать в подобных категориях, то И.-Б. Лампи-Старший сумел добиться удивительной естественности изображения, которая проявляется в организации композиции, выборе колористического решения, создании гармоничной связи между моделью и окружающей средой. Все вышеперечисленное позволяет сказать, что «Портрет Е.С. Самойловой» является показательным примером портретной живописи сентиментализма, крайне выразительно и убедительно воплотившим представления об естественности и гармоничности изображения, свойственные данному

художественному направлению.

Следующим произведением, написанным И.-Б. Лампи-Старшим, является «Портрет С.К. Потоцкой» (1794-1795; ГРМ: Санкт-Петербург, Россия)[341]. София Константиновна Потоцкая (1766-1822), урожденная Глявоне, обладает незаурядной судьбой: после пожара дома в Константинополе была продана работорговцу для поступления в наложницы королю Польши Августу Понятовскому, но в 1779 году вышла замуж за майора Юзефа Витта, который впоследствии по договору с Г.А. Потемкиным привез свою жену «светлейшему князю» в обмен на пост военного губернатора Херсона[342]. После смерти Г.А. Потемкина в 1791 году София очаровала Станислава Потоцкого, просившего разрешения на развод у Екатерины II и получившего его только после смерти императрицы. Венчание Софии и Станислава состоялось в 1798 году и превратило ее в одну из самых знатных женщин Российской империи[343].

Для написания «Портрета С.К. Потоцкой» И.-Б. Лампи-Старший выбирает другой тип изображения, отличающийся от предшествующих работ, – поясной портрет. На первый взгляд переход от поколенного формата изображения к поясному может показаться несущественным, определяя только масштаб представления модели, однако подобное изменение значительным образом влияет на специфику создания портретной характеристики.

С.К. Потоцкая представлена на портрете в резком развороте фигуры, при котором правое плечо оказывается на переднем плане изображения, а левое плечо остается скрытым за положением правой руки, которая придерживает подбородок и играет важную композиционную роль. И.-Б. Лампи-Старший изображает модель на фоне открытого пейзажа: только в самом низу полотна написаны достаточно условные деревья, тогда как большая часть изображения представляет собой небо, придающее композиции пространственную свободу и легкость. Отсутствие пластических мотивов в написании природы, что было характерно для предыдущих портретов И.-Б. Лампи-Старшего (например, ствол дерева) приводит к тому, что сама фигура должна быть источником

[341] Приложение. Иллюстрация 3. С. 284.
[342] Воспоминания госпожи Виже-Лебрен… С. 222-223.
[343] Mazzocca F., Pancheri R., Casagrande A. Un ritrattista nell’Europa delle corti… P. 276.

устойчивости и убедительности изображения. Модель представлена в самом центре полотна, а правая рука написана таким образом, что фиксирует композицию и акцентирует центральную ось произведения, выразительность которой построена на соответствии лица модели изгибу локтя внизу. Именно мастерство художника в организации центральной части портрета становится условием законченности композиции.

Выбранный И.-Б. Лампи-Старшим поясной тип изображения в сочетании с вышеперечисленными особенностями расположения модели способствует цельности впечатления, производимой «Портретом С.К. Потоцкой», но привносит специфику в портретную характеристику. Изображение фигуры на природе, которая трактуется не как среда, а как фон, в достаточно закрытой позе (опора на локоть, фиксация руки на подбородке) может свидетельствовать об отстраненности портретируемой, о недоступности ее настроения для зрителя. Художник ярко освещает лицо модели, тем самым выделяя его, но при этом лишая его той мягкости, которая была свойственна более ранним произведениям: отсутствие нюансированности в исполнении лица влияет на бóльшую закрытость модели от зрителя.

Дополнительным штрихом, свидетельствующим о дистанции между изображением и зрителем, является аллегорическая деталь – изображение яблока в левой руке С.К. Потоцкой, которое было широко известным и распространенным символом Венеры в культуре на рубеже XVII-XVIII веков. Убедительность репрезентации модели и некоторая высокомерность портретной характеристики усиливают выразительность этого аллегорического мотива, который перевоплощает С.К. Потоцкую в торжествующую Венеру и тем самым намекает на ее любвеобильность.

Итак, смена формата изображения в «Портрете С.К. Потоцкой» по сравнению с предыдущими произведениями приводит к значительным изменениям в портретной характеристике. Поясной тип портрета характеризуется отсутствием связи между природой и человеком и, как следствие, неизбежным возвеличиванием модели, которая как бы возвышается над созданной природой. Это возвеличивание проявляется в большей закрытости изображенной от зрителя: понимание природы как фона, яркое

освещение модели, неоднозначная трактовка аллегорического мотива. И.-Б. Лампи-Старший благодаря выбору поясного изображения вместо поколенного создает более парадный облик модели. Иными словами, выразительные возможности поясного типа портрета на фоне природы в большей степени способствуют созданию парадного образа, чем камерного. Таким образом, рассмотрение «Портрета С.К. Потоцкой» позволяет сделать достаточно общий вывод о том, что тип портрета не только определяет особенности композиции и изображения модели, но и ограничивает диапазон художественных средств для создания более камерной или более парадной портретной характеристики.

Следующим произведением, написанным И.-Б. Лампи-Старшим в России, является «Портрет неизвестной в розовой шали» (конец 1790-х годов; частная коллекция)[344]. Как и в «Портрете С.К. Потоцкой», художник избирает поясной формат изображения, но совершенно по-другому создает портретную характеристику. Модель изображена сидящей на природе, во фронтальном развороте к зрителю: левая рука опущена вниз, тогда как правая расслабленно лежит, опираясь, вероятно, на каменную ограду. Фигура уверенно располагается в пространстве изображения, занимая его большую часть. Однако стоит отметить, что поза производит впечатление небольшой искусственности: правая рука слишком далеко отступает от тела модели, что, возможно, связано со стремлением художника сделать композиционное решение более убедительным. Верхняя часть произведения, за исключением небольшого просвета в левом углу, представляет собой изображение дерева: его ствол написан справа, а крупные и размашистые ветви заполняют все пространство и выступают в роли прекрасной сени для фигуры. Пейзаж в этом произведении, как и в «Портрете С.К. Потоцкой», служит фоном для модели: приближенный масштаб вкупе с массивным изображением дерева определяют отсутствие пространственной разработки в написании природы.

Если общее формальное сходство между «Портретом С.К. Потоцкой» и «Портретом неизвестной в розовой шали» присутствует, то частности,

[344] Приложение. Иллюстрация 4. С. 284.

отвечающие за индивидуальный характер произведения, оказываются различными. Достаточно важное место в изображении колористический эффект, который соотносится с композиционной организацией произведения. Так, легкий наклон фигуры вправо, поддерживаемый направлением взгляда в ту же сторону, образует едва заметную диагональ, которая выявляется благодаря тональному распределению тускло-зеленых оттенков на полотне: камень, на который опирается правая рука модели, – в левом нижнем углу картины, листва дерева – в верхнем правом углу картины.

Самым звучным цветовым акцентом в произведении оказывается шаль, написанная И.-Б. Лампи-Старшим в коралловом оттенке, который прекрасно сочетается по тону с белым платьем модели. Подобное ощущение белизны возможно благодаря контрастному сопоставлению по краям картины красноватых (левый нижний угол) и зеленоватых оттенков (верхний правый угол), которые не только выявляют выразительные возможности белого цвета, но и подчеркивают композиционный центр – фигуру модели. Иными словами, шаль играет важную роль для построения не только колорита, но и всего изображения в целом: широкие и текучие складки одеяния замечательно обыгрывают плавные движения рук и придают композиции гибкость и естественность.

Нахождение в тени правой руки модели и левой половины ее лица позволяет сделать вывод о том, что источник света располагается не перед фигурой, а в левой верхней части картины – там, где виднеется небо. Такое расположение освещения является редкостью для портретов И.-Б. Лампи-Старший и влияет на портретную характеристику: так как часть лица остается в тени, художник исполняет лицо более рельефно, что привносит в изображение ощущение напряженности модели.

Любопытно, что И.-Б. Лампи-Старший придает образу сложность и неоднозначность благодаря тонкостям в построении композиции – напряженному сочетанию двух диагоналей. Первая диагональ, начинающаяся в верхнем правом углу и заканчивающаяся в нижнем левом, больше связана с распределением тектонических масс в произведении, тогда как вторая, начинающаяся в верхнем правом углу и заканчивающаяся в нижнем правом,

является направлением освещения модели. Исходя из вышесказанного, представляется неслучайным, что правая часть лица модели оказывается освещенной, а левая – остается в тени. Иными словами, лицо модели располагается на пересечении двух диагоналей, сложное сосуществование которых и является условием создания портретной характеристики: фигура портретируемой демонстрирует внутреннее напряжение, создаваемое композиционными и колористическими нюансами, а образ обретает камерные характеристики.

Итак, «Портрет неизвестной в розовой шали» по общему решению схож с «Портретом С.К. Потоцкой», что проявляется в выборе поясного типа изображения и в плоскостной трактовке природы. Эти особенности обусловливают убедительность композиции и монументальность облика модели. Однако формальные сходства только отчасти определяют портретную характеристику: не менее значимым моментом является наличие или отсутствие внутренней динамики образа, которая и позволяет говорить о камерном или парадном характере произведения. При формальной общности картин «Портрет С.К. Потоцкой» в большей степени производит парадное впечатление, так как модель изображена статично, возвышаясь над окружающей природой, тогда как «Портрет неизвестной в розовой шали» обладает камерными чертами во многом благодаря тому, что модель проявляет внутреннее напряжение.

Таким образом, рассмотрение двух поясных портретов кисти И.-Б. Лампи-Старшего позволяет сделать вывод, что степень камерности или парадности изображения зависит не только от формальных аспектов, ограничивающих диапазон художественных средств (что было показано при описании «Портрета С.К. Потоцкой»), но и от характера образа, демонстрирующего внутреннюю динамику или статику, что наполняет разным содержанием типологически одинаковые формы.

Следующими произведениями, созданными И.-Б. Лампи-Старшего в России, были два портрета Е.И. Лазаревой. Екатерина Ивановна Лазарева (1735-1801), урожденная Мирзаханова, была женой известного представителя российского дворянского рода армянского происхождения Ивана (Ованеса)

Лазаревича Лазарева (1735-1801) – богатейшего человека эпохи Екатерины II, придворного ювелира (с 1764 года) и покупателя алмаза «Орлов», строителя Ропшинского дворца, владельца усадьбы Фряново, инициатора возведения армянской церкви Святой Екатерины на Невском проспекте. Кроме того, широкие связи с придворными кругами и крупными военными и государственными деятелями России позволили Ивану Лазаревичу стать самым влиятельным членом армянской колонии Петербурга второй половины XVIII века, возглавить армянское освободительное движение и участвовать в переселении армян из Крыма на Дон.

И.-Б. Лампи-Старший исполнил два портрета его жены: один из них написан в поясном формате, другой – в поколенном, что является большой удачей для исследователей. Рассмотрение условий создания парадной или камерной портретной характеристики в зависимости от типа портрета оказывается более плодотворным, когда одна модель представлена на нескольких произведениях, так как сопоставление двух образов одного человека в разных портретных ситуациях дает возможность исследовать типологические и портретные характеристики независимо от субъективных факторов (специфика восприятия образа, очарование модели, особенности портрета как отражение индивидуальности изображенного).

Первым будет рассмотрен «Портрет Е.И. Лазаревой» в поясном формате (1792-1797; ГЭ: Санкт-Петербург, Россия)[345]. Модель представлена в полный рост на фоне природы, с легким разворотом влево, вглубь картины, где листва дерева мягко и непринужденно осеняет фигуру портретируемой. Образ производит впечатление удивительной гармонии модели с самой собой и с окружающей природой, созданное И.-Б. Лампи-Старшим благодаря продуманному выбору художественных средств. В предыдущих работах художник уделял значительное внимание убедительному построению композиции для устойчивого расположения модели на фоне природы, что осуществлялось четкой фиксацией фигуры и наличием точек опоры. Эти приемы способствовали монументальности композиции, но неизбежно влияли

[345] Приложение. Иллюстрация 5. С. 285.

на характер позы, которая зачастую оказывалась несколько нарочитой и недостаточно естественной. В «Портрете Е.И. Лазаревой» точки опоры как таковые отсутствуют, поэтому устойчивость композиции достигается другими средствами: И.-Б. Лампи-Старший скрывает руки модели и окружает ее мягко написанными участками природы (листва в левом нижнем углу, дерево в правом верхнем углу), которые деликатно подчеркивают расположение фигуры в центре изображения.

Отсутствие ярко выраженных точек опоры в композиции становится условием общей умиротворенности портретной характеристики. Поза Е.И. Лазаревой демонстрирует спокойствие, которое отражается и в одеянии модели: пышный и плавный характер складок шали придает фигуре величавую плавность движений. Это спокойствие переносится и на окружающий мир – на пейзажные элементы, которые написаны в такой же воздушной манере, напоминающей акварель с ее акцентом на работу объемными легкими пятнами. Иными словами, настроение модели оказывается не только созвучным окружающей природе, но и во многом определяет ее состояние. Фигура освещена ровным светом, имеющим розовато-белый тон, который придает лицу Е.И. Лазаревой объемность, мягкость и естественность. Таким образом, лицо является органичным отражением всех особенностей портрета как в представлении модели, так и в изображении окружающей среды.

«Портрет Е.И. Лазаревой» в поколенном формате (1792-1797; Калужский обл. худ. музей, Россия)[346] во многом повторяет расположение модели в первом произведении, но значительно отличается масштабом изображения и спецификой портретной характеристики. Модель представлена в полный рост на фоне природы, опирается сложенными руками на ограду, расположенную в правой части картины. Важной особенностью этого портрета является то, что И.-Б. Лампи-Старший меняет ракурс для написания модели: хотя в предшествующих работах художник уже использовал низкую линию горизонта, здесь акцентированный взгляд снизу вверх на фигуру естественным образом способствует возвеличиванию модели и подчеркиванию ее социального

[346] Приложение. Иллюстрация 6. С. 285.

статуса, что, в отличие от предыдущего образа Е.И. Лазаревой, позволяет говорить о парадной программе данного портрета.

Однако смена ракурса для написания фигуры является главным, но не единственным средством возвеличивания модели. Поворот Е.И. Лазаревой в правую сторону оказывается более выраженным по сравнению с поясным вариантом портрета, так как наличие каменной ограды, на которую опираются руки модели, привносит в композицию диагональное движение. Ощущение движения усиливается благодаря вдумчивому распределению пейзажных элементов в пространстве произведения: светло-зеленый массив листвы, написанный в левом нижнем углу, является началом восходящей диагонали, завершающейся в правом верхнем углу в изображении мощного, представленного в темных тонах дерева. Ствол дерева, присутствующий во многих портретах австрийского художника в роли естественной, природной опоры, здесь согласуется с искусственным предметом – каменной оградой, на которой лежат руки модели. Эти два пластических мотива вместе образуют в композиции произведения четкую вертикаль, которая и фиксирует развернутую в правую сторону фигуру Е.И. Лазаревой. Таким образом, И.-Б. Лампи-Старший демонстрирует виртуозное владение композиционными средствами, так как легкий диагональный импульс, скрытый в изображении, привносит в достаточно статичную схему парадного портрета ощущение незаконченного движения, как будто Е.И. Лазарева поднималась вверх во время прогулки по парку и остановилась за несколько секунд до написания портрета.

Однако импульс движения, заложенный в композиции, остается чуждым фигуре портретируемой, облик которой имеет явные парадные черты. И-Б. Лампи-Старший отражает в одеянии модели ее богатство и высокий социальный статус: красота избранных оттенков, тональное разнообразие в их исполнении, передача блеска и пышности тканей. Портретная характеристика в такой же степени далека от непринужденности и открытости, свойственным модели в поясном варианте портрета: лицо Е.И. Лазаревой написано в более конкретной и уплощенной манере, а отсутствие светотеневой моделировки, смягчающей портретные черты и приближающей модель к зрителю, превращает лицо в нейтральную маску, делающую недоступным внутренний

мир изображенной. Руки модели, которые зачастую являются дополнительным, уточняющим средством портретной характеристики, написаны манерно и слащаво, только подчеркивая парадный облик Е.И. Лазаревой.

Таким образом, сопоставление композиции «Портрета Е.И. Лазаревой» с особенностями портретной характеристики позволяет сделать вывод о том, что общая подвижность, свойственная организации изображения, является не предпосылкой некоторой гармонии между фигурой и окружающей средой, а всего лишь средством незначительного оживления образа модели, которая иначе предстала бы в застылом виде, свидетельствуя как о парадном великолепии, так и о неразвитости внутреннего мира и естественного чувства, что в целом не свойственно портретной концепции сентиментализма.

Помимо портретов на фоне природы, австрийский художник создавал в России женские образы и в других разновидностях этого жанра. Одним из таких произведений является «Портрет В.Н. Завадовской с ребенком» (1796; Гос. музей искусств Узбекистана, Ташкент)[347]. Вера Николаевна Завадовская (1768-1845), урожденная Апраксина, была одной из самых красивых женщин эпохи и в 1787 году, после длительного сватовства не без участия Екатерины II; вышла замуж за Петра Васильевича Завадовского (1739-1812) – фаворита императрицы и впоследствии первого министра просвещения (с 1802 г.). Первые годы брака были благополучными, но 1793 год был ознаменован трагическими событиями: смертью нескольких детей, в том числе дочери Татьяны, изображенной на портрете кисти И.-Б. Лампи-Старшего. Воцарение Павла I привело к опале П.В. Завадовского, который удалился в имение Ляличи, где отношения между супругами стали ухудшаться и несколько раз находились на грани разрыва ввиду неоднозначного поведения жены.

В «Портрете В.Н. Завадовской с дочерью» австрийский художник представляет модель не на природе, а в интерьере. В России эпохи классицизма был популярен тип портрета, представляющий человека в кабинете, однако художественное решение И.-Б. Лампи-Старшего имеет значительные отличия от этой традиции.

---

[347] Приложение. Иллюстрация 7. С. 285.

В.Н. Завадовская представлена сидящей на софе вместе с ребенком. Избранный художником масштаб определяет специфику портретной характеристики и значительным образом видоизменяет традицию изображения фигуры в интерьере. Так как модель представлена сидящей на софе, возникает эффект фрагментарности произведения: фигура В.Н. Завадовской занимает практически все пространство произведения, а изображение спинки софы и ярко-красной драпировки в качестве фона на заднем плане, в отличие от пейзажа, который придает портрету ощущение пространства, только приближает модель к зрителю, тем самым усиливая замкнутость произведения и зрительно увеличивая масштаб фигуры в нем.

Учитывая преимущественно парадный характер программы этого портрета, вышеописанный эффект фрагментарности может восприниматься как переосмысление традиции парадной репрезентации модели в интерьере в эпоху распространения сентиментализма. Изображение фигуры в кабинете, столь популярное в эпоху классицизма, отличалось подробным написанием и законченностью этого частного пространства, которое представляло собой отдельный и уютный мир изображенного человека. Кабинет служил дополнительным средством портретной характеристики, свидетельствуя об интересах и характере модели и представляя ее в выгодном свете, то есть исполнял парадную программу. На рубеже XVIII-XIX веков понимание интерьера характеризовалось большей фрагментарностью, которая, тем не менее, не препятствовала созданию убедительной парадной портретной характеристики.

Так, сопоставление «Портрета Ж.А. Потоцкой»[348], написанного И.-Б. Лампи-Старшим до приезда в Россию, с «Портретом В.Н. Завадовской с ребенком» убедительно демонстрирует существенную разницу в трактовке интерьера и образа: в первом случае изображение софы представлено в нижней части произведения и способствует устойчивости расположения модели, тогда как во втором оно занимает больше половины полотна и приводит к замкнутости пространства, неубедительности композиции и фрагментарности

[348] Приложение. Иллюстрация 8. С. 285.

изображения. Более того, фрагментарное изображение акцентирует внимание на модели, которая оказывается представлена в некомфортной среде, что усложняет портретную характеристику, которая лишается тем самым эффекта парадного позирования. Таким образом, стремление избежать нарочитого позирования, отмеченное в женских портретах И.-Б. Лампи-Старшего, представленных на фоне природы и имеющих по преимуществу камерный характер, является отличительной чертой редкого в творчестве художника портрета в интерьере, обладающего парадными чертами.

Рассмотрение типологических характеристик «Портрета В.Н. Завадовской с ребенком» оказывается важным для понимания общего характера произведения, но, тем не менее, не исчерпывает всех его художественных особенностей. Отмеченная выше сложная трактовка категории парадности во многом связана с неоднозначным построением композиции, которая отличается не только эффектом фрагментации, способствующим неустойчивости расположения модели, но и некоторыми достижениями, без которых была бы невозможна столь выразительная и убедительная портретная характеристика. Фигура В.Н. Завадовской чуть смещена в правую сторону, тогда как ребенок изображен слева, но вместе они образуют одно пространственно-пластическое целое и находятся в неразрывной связи друг с другом: правая рука матери нежно обхватывает тело ребенка, который протягивает свою левую руку к лицу матери, левая рука которой придерживает вазу с фруктами, в которой ребенок держит яблоко своей правой рукой. Верхний край софы изображен на уровне головы ребенка, с легким наклоном слева направо, что делает замкнутым левый угол произведения и акцентирует наклон матери к ребенку.

Иными словами, именно удачное расположение объемов в столь небольшом пространстве картины позволяет И-Б. Лампи-Старшему придать композиции устойчивость и подчеркнуть материнские узы, которые получают бóльшую выразительность в условиях фрагментированного изображения и увеличенного масштаба фигур. Несмотря на великолепие тканей, богатство цветов, пышность драпировок и наличие аллегорических мотивов (ваза с фруктами, символизирующая материнское плодородие, гармонично

соответствует чуть более открытой, чем обычно, области шеи и груди), являющиеся отличительными чертами парадного портрета, «Портрет В.Н. Завадовской с ребенком» демонстрирует динамику общего решения, которая проявляется в приоритете внутренней эмоциональной связи между матерью и ребенком над пышной репрезентацией модели с многообразными атрибутами и отражает трагические события в семейной жизни портретируемой в период создания произведения. Это позволяет сделать вывод, что И.-Б. Лампи-Старший в своем творчестве подвергает переосмыслению традицию парадного изображения в интерьере, которое приобретает внутреннюю динамику, что является значительным достижением портретной живописи сентиментализма.

Итак**,** женские портреты И.-Б. Лампи-Старшего, созданные в России, замечательным образом представляют широкий диапазон творческих возможностей и предпочтений художника, который работал в разных масштабах изображения (поясной, поколенный) и нескольких разновидностях портретного жанра (изображение на фоне природы и в интерьере). Подобная универсальность портретиста, способного создавать произведения в различных типах изображения, предполагает, несмотря на внешнее многообразие форм, наличие внутренних устойчивых черт искусства, которые и позволяют художнику одинаково успешно работать в разных вариантах портретного жанра.

Преобладающим форматом в портретах И.-Б. Лампи-Старшего является поколенное изображение, выбор которого определяет многие особенности образов. В классификации портрета согласно масштабу произведения поколенное изображение занимает место между поясным вариантом и портретом в полный рост. Если поясной тип больше располагает к пристальному вниманию художника к модели для создания портретной характеристики (лицо, руки), то произведение в полный рост обладает большими возможностями для подробного представления как окружающей среды, так и самой фигуры со всеми дополняющими образ частностями (костюм, предметы, поза). Тем не менее, портрет в полный рост в большей степени рассчитан на парадную репрезентацию модели, чем на

пространственную организацию изображения: сам ракурс предполагает позирование, а не создание связи между фигурой и окружающей природой. Иными словами, поясной тип по своей природе ближе к камерному изображению, тогда как портрет в полный рост – к парадному (хотя, безусловно, возможна и обратная ситуация в качестве примера, а не доминирующей тенденции). Исходя из вышесказанного, выбор поколенного формата изображения в качестве основного в творчестве И.-Б. Лампи-Старшего является крайне знаменательным. Во-первых, этот масштаб обладает наибольшими возможностями для отражения гармоничного сосуществования человека и окружающей природы – столь важного положения эстетики сентиментализма. Во-вторых, именно поколенный формат, находясь между поясным изображением и портретом в полный рост, наиболее органично сочетает в себе возможность и камерной, и парадной портретной характеристики.

И.-Б. Лампи-Старший в своем творчестве демонстрирует осознанный выбор в пользу поколенного масштаба изображения, предполагающего определенную свободу в трактовке модели, что является характерной чертой эпохи сентиментализма, которая стремилась к поиску новых форм в искусстве, в том числе и в портретном жанре. Рассмотрение женских портретов И.-Б. Лампи-Старшего, созданных в России, свидетельствует о творческом поиске австрийского художника и о переосмыслении портретной традиции предшествующего времени. Отличительными особенностями произведений художника являются выверенное и продуманное построение композиции, предполагающей сложный разворот фигуры, наличие скрытых диагоналей, легкую подвижность позы.

Привнесение движения в композицию портретов говорит о значительных метаморфозах портретного жанра в 1790-е годы, проявляющихся в кризисе парадных форм[349] и связанных с распространением сентиментализма, в искусстве которого понимание таких категорий портретного искусства, как парадность и камерность, статика и динамика образа, сосуществование фигуры

[349] Карев А.А. Классицизм… С. 155.

и окружающей среды, получило иную трактовку по сравнению с предшествующим временем. В искусстве сентиментализма парадное изображение, представляющее модель или на фоне природы («Портрет С.К. Витт» в поясном типе, поколенный вариант «Портрета Е.И. Лазаревой»), или в интерьере («Портрет В.Н. Завадовской с ребенком»), обладает устойчивыми общими чертами, несмотря на наличие типологических или внутрижанровых особенностей: динамичная организация композиции, основанная на диагональных линиях, сложные повороты фигуры, компактность в изображении предметов. Художник эпохи сентиментализма, по-новому понимая природу парадного изображения, привносит в произведение внешнее, физическое движение, дабы избежать статичности и нарочитой выверенности изображения, характерных для искусства классицизма. Привнесение в произведение, обладающее парадными чертами, движения было значительным достижением портретной живописи сентиментализма, которое демонстрирует переосмысление и камерного жанра, отражающего внутреннее чувство. В эпоху сентиментализма оно проявляется как умиротворение и гармоничное сосуществование человека с окружающей природой и придает фигуре естественную статику.

Несмотря на внешнее сходство с парадным портретом эпохи классицизма, статичный характер изображения в искусстве сентиментализма имеет другую природу и основан на переосмыслении портретных категорий: главными его особенностями являются согласованность в изображении модели и окружающей среды и естественность в расположении фигуры с целью избежать нарочитого позирования. Именно такой вариант статичного изображения – естественный – получил распространение в 1790-е годы и воплощен в нескольких портретах И.-Б. Лампи-Старшего: «Портрет Е.П. Строгановой», «Портрет Е.С. Самойловой», поясной вариант «Портрета Е.И. Лазаревой». Здесь общая идеальность портретной характеристики органично сочетается с умиротворенностью окружающей природы и с естественностью расположения модели, лишенного какого-либо напряжения. Однако внимательное изучение этих портретов позволяет увидеть едва заметное оживление, созданное благодаря тонким живописным приемам:

легкие композиционные нюансы, скрытые диагонали, незначительная подвижность поз, большое внимание к изображению рук, вносящим дополнительные акценты в портретную характеристику. Эти художественные средства задают изображению едва заметный импульс движения, который нарушает общую статику портретной характеристики и тем самым намекает на внутреннее чувство, присущее модели. Таким образом, вышеописанные черты позволяют определить камерный характер некоторых портретов И.-Б. Лампи-Старшего, в творчестве которого эта важная разновидность портретного искусства получает другое содержание, свидетельствующее о более широком понимании границ камерного портрета в искусстве сентиментализма.

Любопытным вариантом камерного портрета, более интенсивно выражающим внутреннюю динамику образа, является «Портрет неизвестной в розовой шали». На первый взгляд это произведение имеет отдаленное сходство с гармоничной естественностью, свойственной рассмотренным выше камерным изображениям. Изображение отличается внутренней напряженностью, усложненностью позы, лаконичностью колорита, необычным источником освещения, что как будто предвосхищает эмоциональную тональность портретного искусства романтизма. Однако в пределах портретной живописи сентиментализма подобное художественное решение остается единичным случаем, но, несмотря на очевидные отличия, демонстрирует определенную общность с камерным типом изображения. Независимо от степени выражения эмоционального аспекта, будь то внутреннее спокойствие или душевное напряжение, чертами, объединяющими столь различные образы, являются согласованность душевного состояния модели с окружающей средой и стремление к естественности изображения, то есть к отсутствию ясно читаемой позы.

Рассмотрение произведений И.-Б. Лампи-Старшего позволяет выявить не только общие принципы искусства сентиментализма, но и индивидуальные особенности его творческой манеры, игравшей важную роль для распространения этого художественного направления в живописи. Портреты австрийского художника привлекали современников по нескольким причинам.

Во-первых, И.-Б. Лампи-Старший демонстрировал великолепное владение живописной техникой, работая à la prima[350], что придавало сотрудничеству с ним высокую степень артистизма. Во-вторых, австрийский мастер стремился к сдержанности образной концепции, которая обретала черты светской любезности и некоторой обобщенности портретной характеристики[351]. Подобный подход к модели был созвучен настроениям и ожиданиям многих именитых русских заказчиков, которые стремились не к созданию индивидуального выразительного произведения, а к достижению внешнего сходства с обликом иностранной знати[352]. В-третьих, распространенное мнение об однообразии лиц и излишне льстивой кисти И.-Б. Лампи-Старшего не соответствует фактам культурно-исторического контекста: так, обилие копий и гравированных портретов с его оригиналов свидетельствует об умении уловить внешнее сходство[353], которое, конечно, не приводит к убедительности трактовки лица, но демонстрирует точное отражение физиогномических черт. Тем не менее, неопределенность портретной характеристики позволяет сделать вывод об обобщенном понимании программы сентиментализма в творчестве австрийского художника[354], которое отличается как изысканностью колористического решения и продуманным выбором деталей и атрибутов, так и некоторой декоративностью, препятствующей отражению внутреннего состояния модели[355].

Таким образом, портретное творчество И.-Б. Лампи-Старшего на примере женских образов позволяет говорить не только о переосмыслении портретной традиции в камерном и парадном вариантах изображения, обретающих легкое движение и естественность позирования, но и о невыраженности портретной составляющей произведений.

---

[350] Лужецкая А.Н. Техника масляной живописи… С. 56.
[351] Голлербах Э.Ф. Портретная живопись… С. 50.
[352] Машковцев Н.Г. Владимир Лукич Боровиковский… С. 14.
[353] Карпова Т.Л. Иоганн-Баптист Лампи Старший… С. 152.
[354] Турчин В.С. Русский портрет… С. 59.
[355] Карпова Т.Л. Иоганн-Баптист Лампи Старший… С. 151.

2.2. Образ Гебы: переосмысление традиции аллегорического портрета

Следующее произведение, созданное И.-Б Лампи-Старшим в России, – «Портрет Е.Ф. Долгорукововой в виде Гебы» (1796; ГТГ: Москва, Россия)[356] – относится к мифологическому типу портретного жанра и демонстрирует многообразие творческих поисков художника, его способность создавать образы в разных художественных формах. Однако не менее знаменателен выбор героя, в виде которого изображена Е.Ф. Долгорукова – Гебы, образ которой не являлся обыденным изобразительным мотивом в культуре XVIII века как в Европе, так и в России. Иконологический подход к исследованию этого образа, позволяющий изучить изменение смысла символа во времени и его интерпретации в культуре[357], может стать средством приближения к пониманию его значения в портретной живописи на рубеже XVIII-XIX веков.

Геба была дочерью Зевса и Геры и считалась богиней вечной юности (так как ее имя переводится как «молодость»[358]), что определяло ее связь с другими богинями в греческом пантеоне: по сравнению с Герой, покровительницей брака и матерей, Геба была символом девичьей юности и красоты, обладание которой, в свою очередь, ставила Гебу в ряд богинь, сопутствующих Афродите. На Олимпе она выполняла функции виночерпия, пока в этой должности ее не сменил Ганимед[359]. Эти особенности, восходящие к текстам древних авторов (Гомер, Гесиод, Павсаний), стали основой образа богини: Геба обычно изображается в виде прекрасной юной девушки с венком из цветов на голове, а также с золотым сосудом в руке. Зачастую в изображении присутствует орел, который, будучи олицетворением Зевса, стремится напиться из чаши[360].

В античном искусстве образ богини не раз встречается в вазописи, в основном, в произведениях, представляющих сцены «симпосия» - пиршества с участием разных богов (Зевс, Гера, Посейдон, Дионис): например,

---

[356] Приложение. Иллюстрация 18. С. 288.
[357] Доронченков И.А. Аби Варбург: Сатурн и Фортуна // Аби Варбург. Великое переселение образов. СПб.: Азбука-классика, 2008. – С. 7-50. С. 14.
[358] Beekes R.S.P. Etymological Dictionary of Greek. Leiden: Brill, 2009. P. 507.
[359] Kerényi C. The Gods of the Greeks. London: Thames & Hudson, 1951. P. 99.
[360] Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. С. 149.

краснофигурная пелика «Гера и Геба» (450-400 гг.; Люцерна, частная коллекция)[361]. Сложность идентификации в некоторых произведениях женской фигуры, являющейся то ли Гебой, то ли Иридой, связана с тем, что Геба, как и Ирида, может изображаться крылатой с кувшином в руках[362]. Это внешнее сходство между двумя богинями демонстрирует внутреннюю общность их образов: обе богини имеют вспомогательные функции на Олимпе (Ирида – посланница богов[363], а также исполнительница поручений Геры[364]) и изображаются в виде юных девушек (Ирида – богиня радуги, символизирующей утро, начало нового дня).

Снова изображение Гебы возникает в культуре эпохи Возрождения и, как и в эпоху античности, встречается в сюжетных композициях как классического, так и жанрового характера. Если в рисунках итальянских мастеров – к примеру «Пир богов, и падение Гебы перед похищением Ганимеда» Пупини Бьяджо (Лувр: Париж, Франция)[365] – образ Гебы не имеет самостоятельного статуса, являясь одной из фигур для изображения пиршеств античных богов, то в станковом произведении Я. Йорданса «Геба» (1650-1660; Музей изобр. искусств в По, Франция)[366], которое относится к традиции фламандского барокко, образ богини получает более конкретное и индивидуализированное воплощение, а сама мифологическая тема трактуется в жанровой манере.

Таким образом, именно в эпоху барокко образ Гебы выделился из многофигурных мифологических сюжетов и обрел самостоятельное художественное значение, которое стало еще более явным в искусстве рококо, преемственным по отношению к барочной традиции[367]. Усиление значимости образа Гебы проявилось в том, что он освободился от выполнения функций в многофигурных или в жанровых композициях, впервые став главной темой произведения в аллегорическом портрете. Одним из первых художников,

---

[361] Приложение. Иллюстрация 9. С. 286.
[362] Холл Д. Словарь сюжетов… С. 149.
[363] Там же. С. 280.
[364] Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей. СПб.: Общ. класс. филологии и педагогики, 1885. С. 66.
[365] Приложение. Иллюстрация 10. С. 286.
[366] Приложение. Иллюстрация 11. С. 286.
[367] Иваницкий А.И. Интимный портрет рококо… С. 134.

запечатлевшим модель в образе этой богини, был Ж.-М. Наттье, написавший несколько произведений на данную тему: например, «Портрет Шарлотты Луизы де Роан» (1738; Версаль: Париж, Франция)[368].

Изображение модели в виде Гебы стало еще более популярным в последней трети XVIII века: сначала Гэвин Гамилтон создал аллегорическую картину в духе неоклассицизма «Геба, дающая напиться орлу Юпитера» (1767; Стэнфордский музей, США)[369], а затем Ф.-Ю. Друэ исполнил «Портрет Марии-Антуанетты в виде Гебы» (1773; Музей Конде: Шантийи, Франция)[370] и тем самым не только создал прецедент написания модели из королевской семьи в новой иконографии, но и включил образ Гебы в круг аллегорических сюжетов для создания самых статусных и парадных портретов. Для устойчивого закрепления этого варианта изображения в портретной аллегорической традиции требовалось произведение, отличающееся творческим вдохновением и выразительностью общего решения, и английский портретист Д. Рейнольдс в «Портрете мисс Мустерс в виде Гебы» (1773; Кенвуд Хаус: Лондон, Англия)[371] добился в трактовке образа Гебы большой художественной силы и высокого артистизма исполнения.

Итак, рассмотрение истории представления Гебы в европейской живописи свидетельствует о том, что этот образ не был популярным изобразительным мотивом начиная с эпохи Возрождения и обрел художественную автономность только в XVIII веке, что позволяет задуматься о причинах, обусловивших выделение этого образа в данную эпоху. Объяснение этого явления может заключаться в символической интерпретации обязанностей богини, присутствующей в некоторых источниках: прислуживание Гебы на Олимпе, проявляющееся в подаче амброзии и нектара богам, которая для человека означает поддержание физической жизни, в аллегорическом смысле способствует поддержанию мира на Олимпе и сохранению власти богов.

Во-первых, появление образа Гебы как самостоятельного

[368] Приложение. Иллюстрация 12. С. 287.
[369] Приложение. Иллюстрация 13. С. 287.
[370] Приложение. Иллюстрация 14. С. 287.
[371] Приложение. Иллюстрация 15. С. 287.

изобразительного мотива именно в XVIII веке исторически совпадает с расцветом французского абсолютизма. Концептуальное обоснование абсолютной монархии во Франции было связано с многогранным пониманием личности короля, который воспринимался одновременно как физическое историческое тело, юридическо-политическое тело и семиотическое священное тело[372]. В реальной жизни обожествление личности короля было обусловлено фактическим подчинением церкви государству и мифологизацией придворной жизни, поэтому поклонение его персоне становилась моделью общественных и личных отношений. В этих обстоятельствах зафиксированное в мифах прислуживание Гебы другим богам интерпретировалось в соответствии с государственной монархической идеологией (учитывая возможное прочтение подачи пищи и нектара как поддержания мира и порядка) и воспринималось как принесение пользы государству, а сама богиня неизбежно и неожиданно превращалась из традиционного образа в многофигурной композиции, представляющей пиршество богов, в аллегорию, которая отражала дух времени.

Во-вторых, расцвет искусства рококо в первой половине XVIII века не только соответствует укреплению абсолютистской монархии с продуманной идеологией в области культуры, но и свидетельствует о начинающемся кризисе этой государственной системы. Он проявлялся в стремлении уйти от официозности абсолютизма, поэтому характерными чертами рококо являются изысканность и легкость, большое внимание к мифологии и к личной жизни человека[373]. В этом контексте обращение к образу Гебы, которая относилась к младшим богам (дочь Зевса и Геры) и имела четкие и вполне ограниченные функции на Олимпе, достаточно убедительно демонстрирует в культуре рококо интерес к менее масштабным и более камерным явлениям[374], возможно, отражающий мысли и чувства людей той эпохи, озабоченных сохранением личной и частной жизни перед лицом всеобщей государственной системы.

Иными словами, причудливое и, тем не менее, органичное сочетание

---

[372] Marin L. Portrait of a King. London: Macmillan, 1988. P. 14
[373] Евангулова О.С. Русское художественное сознание… С. 135.
[374] Даниэль С.М. Рококо… С. 150.

закономерностей исторического развития (укрепление идеологии абсолютизма) и художественных особенностей стиля, выражающих мироощущение эпохи (расцвет рококо), привело к удивительному и по-своему закономерному выделению из классического наследия образа Гебы, который к концу столетия стал частой темой для создания аллегорического портрета. Так как искусство сентиментализма обладает определенной преемственностью с искусством рококо, этот экскурс в историю интерпретации одного образа в европейской живописи был необходим для понимания сформировавшейся в эпоху рококо портретной традиции, обусловившей создание «Портрета Е.Ф. Долгоруковой в виде Гебы» И-Б. Лампи-Старшего и определившей как исходное содержание образа, так и его значение в культуре XVIII века.

Тем не менее, создание мифологического портрета в России обладало определенной спецификой по сравнению с западноевропейским контекстом. Важной особенностью портретного образа в искусстве рококо выступало маскарадное преображение модели в формах театра или аллегории, что тем самым освобождало ее от социальной роли и представлялось затруднительным в отечественной традиции в силу сохранения принципиально серьезного подхода к портретированию[375]. Осторожное отношение к игровому и мифологическому аспектам рококо было обусловлено как стадиальным положением русской культуры Нового времени, так и более глубинными процессами в искусстве, связанными с проблемой освоения античного наследия.

Сосуществование христианского и языческого элементов, свойственное русской культуре, в начале XVIII века испытало значительную метаморфозу: если ранее христианское поведение было открытым, а языческое – тайным, то в век Просвещения целенаправленная европеизация, заложенная в реформах Петра I, привела одновременно к потаенному характеру религиозной жизни и к регенерации язычества в светской среде, которая активно наполнялась античными образами и представлениями[376]. При этом следует иметь в виду, что интерпретация разных элементов античности не была однозначной: так,

[375] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 74.
[376] Лотман Ю.М. Роль дуальных моделей… С. 111.

аллегория отличается серьезным и почтительным отношением, символизируя в сознании современников что-то неподвластное смертным, тогда как миф воспринимался в качестве вымысла, что проявилось в его более вольной трактовке[377]. Подобная свобода применительно к мифу определила его появление в разнообразных сферах: в росписях плафонов, в декоративном оформлении триумфальных ворот и в костюмированном портрете. Последний нашел свое воплощение, в первую очередь, в творчестве Л. Каравакка, который изображал модели с атрибутами мифологических персонажей, что представляло собой пример скорее мифологической картины, чем мифологического портрета, распространившегося в России ближе к рубежу XVIII-XIX веков. Значение искусства французского художника заключалось в привнесении в русский контекст традиций костюмированного портрета, который в условиях неразвитости мифологической живописи выполнял функцию освоения античной образности[378].

Стилистическая ситуация середины столетия в России, отмеченная переходом барочного пафоса в рокайльный гедонизм, воспринятый в готовых западноевропейских формах[379], способствовала утонченной мифологизации, которая определила преобладание женских образов в этой разновидности портретного изображения, тогда как основание Академии художеств облегчило освоение аллегорического языка, который служил необходимым средством при создании произведений на стыке жанров: аллегорическая картина, историческая живопись, групповой портрет. Важным явлением в живописи классицизма стало возникновение портрета-аллегории, который отличался большей портретностью и конкретностью общей программы в представлении императрицы, которая стремилась к подъему авторитета монархической власти на фоне падавшего престижа западноевропейских правителей[380].

Отмеченная конкретность портретной характеристики и программы, свойственная портрету-аллегории, проявилась и в мифологическом варианте изображения, который обладал определенной иконографией, то есть набором

---

[377] Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России… С. 200.
[378] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 178.
[379] Сарабьянов Д.В. Русская живопись… С. 51.
[380] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 29.

отличительных признаков, и единством портретного воплощения модели в виде идеального персонажа. Тем не менее, создание мифологического образа, являющегося разновидностью костюмированного портрета, составляло значительную трудность для художника, вынужденного искать золотую середину между индивидуальностью модели и обобщенностью избранного персонажа, что зачастую приводило к невыраженной портретности, тем самым выступающей в качестве исходной предпосылки данного типа изображения[381].Дополнительным средством, ослабляющим степень индивидуальной выразительности в классицистической живописи, оказывалось оскульптуривание форм, которые приобретали округлые и единообразные очертания и вызывали аналогии с античными статуями[382].

Несмотря на пересмотр многих художественных явлений на рубеже XVIII-XIX веков, мифологизация оставалась характерной чертой искусства, отражавшей дух времени, и проявлялась в активном использовании аллегорий при необходимости в обобщении[383]. Тем не менее, при сохранении основ аллегорического мышления трактовка образов получила новые оттенки в искусстве сентиментализма, которое стремилось к более камерной характеристике и потому использовало прием персонификации, позволяющий добиться более естественного объединения конкретной модели с античным божеством (к числу наиболее популярных относились Диана, Геба и Афродита)[384]. Более того, специфика этого художественного направления проявлялась и в выборе таких мифологических персонажей, которые позволяли наиболее полно отразить живую субстанцию природы и, следовательно, гармоничную связь портретируемой не только с избранным образом, но и с самой природой[385]. Иными словами, интерпретация и отбор мифологических персонажей в искусстве сентиментализма свидетельствует не только об определенности программы этого художественного направления, но и об усложнении понимания аллегории, что подтверждается, в частности, в

---

[381] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 173.
[382] Карев А.А. Классицизм… С. 153.
[383] Турчин В.С. Александр I… С. 21.
[384] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 252.
[385] Турчин В.С. Русский портрет… С. 46.

деятельности кружка Державина-Львова[386]. Подобная разработка аллегорического языка сочеталась в произведениях художников сентиментализма с утонченной антикизацией, которая проявлялась в легкой небрежности наряда и прически и в некоторой невыявленности аллегории в пространстве портрета[387].

Рассмотрение истории интерпретации образа Гебы в западноевропейской культуре, а также выявление специфики понимания аллегории в контексте отечественной традиции и искусства сентиментализма позволили определить культурологическое значение этого образа, тогда как изучение обстоятельств создания портретов кисти И.-Б. Лампи-Старшего оказывается необходимым для определения их художественных особенностей. Исследование предыстории написания «Портрета Е.Ф. Долгоруковой в виде Гебы» демонстрирует многообразие фактов и событий культурной жизни, оказывающих влияние на условия написания конкретного произведения. Во-первых, в 1795 году, за год до создания «Портрета Е.Ф. Долгоруковой», австрийский художник И. Унтербергер исполнил большеформатную гравюру в технике меццо-тинто «Ювента, дающая чашу с нектаром Юпитеру в виде орла» (1795; Британский музей: Лондон, Англия)[388], которая имела оглушительный успех в Вене: произведение было продано за высокую цену, а сам мастер получил статус придворного художника[389]. Можно предположить, что И.-Б. Лампи-Старший, находясь в России, был в курсе главных новостей в области искусства на родине, поэтому выбор Гебы в качестве аллегорической фигуры для написания портрета, возможно, был обусловлен личными предпочтениями художника. Во-вторых, возможно и влияние ситуации, сложившейся в петербургской художественной жизни к моменту написания «Портрета Е.Ф. Долгоруковой в виде Гебы»: в 1795 году в Россию приезжает М.-Э. Виже-Лебрен, которая во время своего пребывания в Риме написала в такой же иконографии «Портрет

---

386 Карев А.А. О взаимодействии слова и изображения… С. 134.
387 Карев А.А. Классицизм… С. 216.
388 Приложение. Иллюстрация 17. С. 288.
389 Griffiths A. and Carey F. German Printmaking in the Age of Goethe. London: British Museum, 1994. P. 91.

Анны Питт» (1792; ГЭ: Санкт-Петербург, Россия)[390]. В этом случае выбор аллегорической фигуры для произведения мог быть продиктован конкуренцией И.-Б. Лампи-Старшего с недавно приехавшей французской художницей, так как австрийский мастер к тому времени считался главным иностранным живописцем при дворе. В-третьих, не следует исключать и возможное влияние заказчика, который зачастую и определял программу портрета. Учитывая ориентацию русского общества на французскую модель культуры, сохранявшуюся несмотря на запреты Екатерины II, образ Гебы мог быть привлекательным и статусным для женских особ, после того как Мария-Антуанетта была изображена в этой иконографии художником Ф.-Ю. Друэ (упоминавшийся выше портрет 1773 года).

Таким образом, выбор Гебы для написания парадного аллегорического портрета мог быть связан с разными причинами как со стороны художника: личные мотивы И.-Б Лампи-Старшего (осведомленность о картине И. Унтербергера), его соперничество с М.-Э. Виже-Лебрен (создание произведения в такой иконографии), – так и со стороны заказчика: статусность изображения в виде Гебы после портрета Марии-Антуанетты. Если рассмотрение истории трактовки образа Гебы позволило продемонстрировать закономерность его появления в качестве самостоятельного аллегорического мотива в эпоху рококо, то изучение предыстории написания «Портрета Е.Ф. Долгоруковой в виде Гебы» кисти И-Б. Лампи-Старшего позволило показать разнообразие культурных влияний, которые определяют особенности конкретного произведения и помещают его в более широкий контекст искусства на рубеже XVIII-XIX веков.

Особого внимания заслуживает и биография модели, изображенной на портрете. Княгиня Екатерина Фёдоровна Долгорукова (1769-1849), урождённая Барятинская, была единственной дочерью обер-гофмаршала Фёдора Сергеевича Барятинского (1742-1814) и в 1786 году вышла замуж за генерал-поручика князя Василия Васильевича Долгорукова (1752-1812)[391]. Е.Ф. Долгорукова была известна своей красотой, поэтому за ней ухаживали многие влиятельные

[390] Приложение. Иллюстрация 16. С. 288.
[391] Воспоминания госпожи Виже-Лебрен… С. 220.

персоны: во время русско-турецкой войны - всевластный Г.А. Потемкин, а по возвращении в Петербург – австрийский посол граф Людвиг Кобенцль (1753-1809)[392]. Воцарение Павла I серьезно изменило жизнь Е.Ф. Долгоруковой, богатую на светские мероприятия: сначала опале подверглись Барятинские, а затем и ее муж, что вынудило семью уехать за границу (Дрезден, Вена, Париж, Неаполь) вплоть до 1807 года, когда семья смогла вернуться на родину.

«Портрет Е.Ф. Долгоруковой в виде Гебы» написан в поколенном масштабе изображения, что является отличительной чертой многих картин художника. Модель представлена сидящей в сложной позе: фигура резко развернута в правую сторону, тогда как голова направлена в противоположную сторону. Е.Ф. Долгорукова держит в правой руке золотой сосуд, а в левой – чашу, из которой пьет орел, представленный на картине фрагментарно. Изображение всех аллегорических атрибутов богини Гебы в правом углу произведения производит впечатление их второстепенного характера для портретной характеристики модели. Более того, сама трактовка предметов, которые написаны фрагментарно (изображение орла и руки) и показаны в глубокой тени, контрастирующей с пастельными светлыми оттенками, характерными для произведения, свидетельствует о стремлении скорее скрыть эти аллегорические мотивы, чем представить их в парадной манере. В результате аллегорическая составляющая произведения не только не дополняет портретную характеристику, но и вступает в конфликт с ней, препятствуя естественности изображения. Искусственность в сосуществовании модели и окружающей среды была не свойственна более ранним портретам И.-Б. Лампи-Старшего и позволяет предположить, что подобное решение является не следствием внезапно появившейся неспособности художника добиться цельности изображения, а, возможно, специфическим приемом портретной характеристики, демонстрирующим обстоятельства исполнения произведения.

Предположение о неслучайной искусственности связи изображения фигуры с аллегорической программой подтверждается тем, что

[392] Mazzocca F., Pancheri R., Casagrande A. Un ritrattista nell’Europa delle corti… P. 266.

композиционная организация произведения отличается большой продуманностью и убедительностью – типичными чертами портретов И.-Б. Лампи-Старшего. Отмечавшийся выше резкий поворот модели не располагает к устойчивости изображения, которая достигается искусным использованием композиционных приемов. Правая рука Е.Ф. Долгоруковой, в которой находится золотой сосуд, выполняет функцию фиксации произведения, располагаясь по центру и уравновешивая правую часть картины, где имеют место аллегорические атрибуты, и левую, куда смещена фигура портретируемой. Не менее важную роль играет изображение орла, которое не только погружает в тень предметы, но и усиливает композиционные нюансы в представлении модели: могучее правое крыло соответствует как изгибу бюста Е.Ф. Долгоруковой, придавая ее фигуре пластическую выразительность, так и направлению ее взгляда, осеняя голову модели и артикулируя поворот головы вправо.

Таким образом, организация портрета демонстрирует продуманность общего композиционного решения, которая вступает в противоречие с несогласованностью портретной характеристики и аллегорической программы произведения. Эта несогласованность ослабляет выразительные возможности аллегорического парадного изображения и заставляет задуматься о причинах подобного впечатления. Обращение к биографии модели может стать ключом к пониманию портретной характеристики, которая отличается второстепенным отношением к атрибутам Гебы, символизирующим поддержание мира, укрепление государства и принесение ему пользы: в год написания произведения положение Е.Ф. Долгоруковой сильно изменилось в связи с воцарением Павла I. В таком случае отсутствие убедительной репрезентации предметов, обычно имеющих функцию возвеличивания модели, стремительность движений и невыраженность парадной характеристики нарушают программу аллегорического портрета в связи с изменением политической ситуации, повлиявшей на мироощущение модели.

Это предположение об искажении в образе Е.Ф. Долгоруковой парадной портретной характеристики, заложенной в программу аллегорического изображения, может быть подкреплено рассмотрением другого произведения

художника, написанного в 1809 году уже не в России, но представляющего русскую модель в той же иконографии, – «Портрет Е.М. Рибопьер в виде Гебы» (1809; Гос. музей в Дармштадте, Германия)[393]. Екатерина Михайловна Рибопьер (1788-1872), урождённая Потёмкина; была дочерью генерал-поручика Михаила Сергеевича Потёмкина (1744—1791) от брака с Татьяной Васильевной Энгельгардт (1767—1841), впоследствии ставшей Юсуповой (ее портрет кисти М.-Э. Виже-Лебрен будет рассмотрен во втором параграфе четвертой главы), и крестницей Екатерины II, в 1809 году вышла замуж за дипломата, обер-камергера графа Александра Ивановича Рибопьера (1781—1865). Мать изначально планировала более удачную партию для своей дочери, но длительные уговоры родственников позволили получить ее согласие на брак, который оказался крайне счастливым: супруги путешествовали вместе во всех дипломатических назначениях мужа, а по возвращении в Россию после 1839 года выделялись в обществе абсолютной безучастностью к сплетням и интригам.

И.-Б. Лампи-Старший представляет Е.М. Рибопьер в поколенном масштабе, но, в отличие от образа Е.Ф. Долгоруковой, изображает ее стоящей, с легким поворотом в правую сторону, куда направлены и правая рука с широким открытым жестом вперед, и левая рука, уверенно держащая золотой сосуд. Изображенный в левой части картины орел, как и в случае «Портрета Е.Ф. Долгоруковой», активно участвует в композиционной организации произведения: поворот его головы вправо и, соответственно, направление его взгляда четко соответствует линии правой руки модели, что привносит в произведение диагональное движение, а могучее крыло, осеняющее фигуру, образует с правой рукой полукруг, который акцентирует разворот фигуры. Эти композиционные нюансы придают позе портретируемой ярко выраженную оживленность, которая, учитывая намного более четкое изображение облаков на заднем плане, вызывает ощущение приостановленного движения или даже полета, если вспомнить вариант иконографии Гебы, где она представлена крылатой богиней в качестве посланницы богов. Подобная стремительность,

[393] Приложение. Иллюстрация 19. С. 288.

свойственная произведению, усиливает выразительность позы и, как следствие, способствует созданию более парадной портретной характеристики.

Таким образом, сравнение двух портретов в виде Гебы, написанных И.-Б. Лампи-Старшим, показывает, какие богатые изобразительные возможности заложены в аллегорической программе произведения. Интерпретация художником аллегорического содержания, присущего тому или иному образу, влияет на специфику портретной характеристики. В «Портрете Е.Ф. Долгоруковой в виде Гебы» связь изображения фигуры с аллегорическими атрибутами остается невыявленной, что усложняет портретную характеристику, делает образ неоднозначным и свидетельствует о перипетиях личной жизни модели в период создания произведения. В «Портрете Е.М. Рибопьер» фигура представлена стоящей в более подвижной позе, с открытыми и отчетливыми жестами рук, что приводит к активной репрезентации модели и тем самым способствует созданию парадного образа. Рассмотрение двух портретов в виде Гебы кисти И.-Б. Лампи-Старшего позволяет сделать вывод, что аллегорическое содержание портрета само по себе не предполагает парадность или камерность изображения: характер соотнесения этого содержания с фигурой модели определяет, конечно, не исходное значение аллегории, но, что более важно, ее художественное выражение.

ГЛАВА 3

ТВОРЧЕСТВО В.Л. БОРОВИКОВСКОГО (1790-1801)

3.1. Формирование концепции женского образа в первых произведениях

Первые женские образы, созданные В.Л. Боровиковским в 1790-е годы, имеют большое значение, так как демонстрируют отличительные черты творческой манеры и особенности портретной характеристики, свойственные художнику, в момент их формирования. Кроме этой вполне самостоятельной задачи, рассмотрение этих произведений позволяет выполнить еще одну косвенную, способствующую пониманию искусства В.Л. Боровиковского.

Эта задача заключается в сравнении его художественных приёмов с творческим методом Ф.С. Рокотова[394]. На первый взгляд установление преемственности между искусством рококо и сентиментализма имеет давнюю традицию и не вызывает каких-либо сомнений в научной среде, однако некоторые ученые, признавая стремление живописцев передать определенное настроение эпохи, указывают на отличия в выражении этого самого настроения[395]. Иными словами, рассмотрение произведений Ф.С. Рокотова и В.Л. Боровиковского с выявлением сходств и различий в творческой манере художников позволит уточнить характер этой преемственности между рококо и сентиментализмом, которая является общим местом в научной литературе, и определить специфику портретной живописи сентиментализма на примере В.Л. Боровиковского.

Одним из первых произведений В.Л. Боровиковского, созданных в жанре портрета, является «Портрет О.К. Филипповой» (1790; ГРМ: Санкт-Петербург, Россия)[396]. Ольга Кузьминична Филиппова (1772-1829), урожденная

---

[394] Подробнее об этом: Абрамкин И.А. Портретная концепция Ф.С. Рокотова (на примере женских образов) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017, Т. 1, № 4. – С. 147–155.

[395] Жидков Г.В. Русское искусство XVIII века. М.: Искусство, 1951. С. 115.

[396] Приложение. Иллюстрация 20. С. 289.

Михайлова; в 1790 году вышла замуж за близкого друга и душеприказчика художника Павла Степановича Филиппова (1762-1834)[397], который впоследствии был зачислен в Комиссию о построении Казанского собора и стал помощником архитектора А.Н. Воронихина (1759-1814)

На примере «Портрета О.К. Филипповой» исследователи чаще всего говорят об общности с английским искусством того времени и манерой художника Ж.-Л. Вуаля, правда, с некоторыми оговорками[398]. Но тема близости портретных характеристик в двух национальных школах требует отдельного подробного изучения, что не входит в задачи диссертационного исследования.

Сам портрет привлекает внимание в первую очередь легкостью внешнего эффекта, что связано с техническим мастерством художника, и вызывает ассоциации с пастелью[399]: мазок широкий и свободный, манера открытая, а общая живописность и мягкость как будто обволакивают грациозные контуры фигуры и создают утонченный и проникновенный образ. При этом В.Л. Боровиковский «ослабляет ощущение телесности ее [фигуры] объема», поэтому он воздействует на зрителя своим силуэтом и воздушностью[400]. Прозрачность просторного платья с пышными складками, прелестно сложенные руки с едва намеченным цветком розы, который «вводит зрителя в мир элегической тишины, гармонии человека и природы»[401], а также неопределенность заднего плана с сиреневым небом, куда погружены, как в туман, очертания зеленой листвы – все это лишь усиливает подобное впечатление. Еще одной причиной его убедительности, придающей образу единство, является уверенность живописной техники, в которой «рисунок этот неразрывно связан с формой и нигде не выступает отдельно»[402].

В.Л. Боровиковский уже в этом портрете демонстрирует интерес к созданию окружения для моделей, которое помогает ему внести дополнительные акценты в образы портретируемых. Несмотря на преобладание

---

[397] «…Красоту ее Боровиковский спас». К 250-летию со дня рождения В.Л. Боровиковского. Каталог выставки. М.: ГТГ, 2008. С. 22.
[398] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский… С. 67.
[399] Евангулова О.С., Карев А.А. Портретная живопись… С. 108.
[400] Алексеева Т.В. Боровиковский. С. 10.
[401] Турчин В.С. Александр I… С. 235.
[402] Машковцев Н.Г. Владимир Лукич Боровиковский... С. 15.

силуэта, такие мотивы, как ствол дерева в верхнем углу и корзинка в руках О.К. Филипповой, вкупе с легким наклоном головы и круглящимися очертаниями ее правой руки придают композиции элементы активности и неуверенного, едва заметного поворота фигуры. Конечно, это движение пока выглядит достаточно искусственно: телесность не чувствуется за складками платья, а руки написаны неопределенно и сливаются с фоном, – но следует отметить сам интерес художника к выражению движения с помощью тонких композиционных особенностей, которые позволяют привнести в настроение модели нюансы, дополняющие портретную характеристику.

Внимательное отношение художника к изображению среды для модели не заслоняет главного в портрете – лица. Его написанию В.Л. Боровиковский уделяет значительное внимание: голова О.К. Филипповой слегка наклонена вправо и вперед, прическа крупными локонами ниспадает на плечи, а внимательный задумчивый взгляд направлен прямо на зрителя (что является редкостью для портрета того времени и придает произведению более личный характер) – все это создает ощущение особой чуткости, соучастия модели зрителю. При общей живописной незаконченности портрета[403] черты лица обладают характером: «Не совсем обычен и узкий миндалевидный разрез глаз и рисунок ноздрей. Родинка над верхней губой прекрасно очерченного рта, переданная художником, придает какую-то особую привлекательность лицу молодой женщины и индивидуализирует его»[404]. Именно лицо является главным средством выразительности в портрете и превращается в смысловой центр изображения, выражая самоуглубленность модели, «открытость сентименталистского героя природе», которая является родовой чертой этого направления[405]. Окружающие фигуру части как будто отступают перед значимостью внутренней жизни: лицо воздействует на зрителя именно как целое, как средоточие всей композиции. Тем не менее, произведение пока не демонстрирует целостности общего впечатления: «Портрет О.К. Филипповой»

---

[403] Машковцев Н.Г. Владимир Лукич Боровиковский… С. 14.
[404] Архангельская А.И. Боровиковский… С. 16.
[405] Докучаева О.В. Жан-Жак Руссо и пейзажный парк в России второй половины XVIII века // Русская культура последней трети XVIII века – времени Екатерины Второй. Сб. статей. М., 1997. – С. 176-190. С. 178.

в этом смысле распадается на две части (лично́е и доли́чное), которые художественно не равнозначны. Это подразумевал Г. Гегель, когда писал про целостность образа: «Обе стороны — субъективная, внутренняя целостность характера, его состояний и поступков, и объективная сторона внешнего существования — не должны распадаться как несоединимые и безразличные друг другу, а должны обнаруживать согласованность и взаимосвязь»[406]. Подобная взаимосвязь является тем качеством, которое будет свойственно последующим работам В.Л. Боровиковского.

Следующим произведением является «Портрет Е.Н. Арсеньевой» (середина 1790-х годов; ГРМ: Санкт-Петербург, Россия)[407]. Екатерина Николаевна Арсеньева (1778—?) была старшей дочерью генерал-майора, участника штурма Измаила и начальника штаба А. В. Суворова Николая Дмитриевича Арсеньева (1749 или 1754-1796), воспитывалась в Воспитательном обществе благородных девиц при Смольном монастыре в Петербурге, в 1796 году пожалована во фрейлины императрицы Марии Федоровны, а в 1800 году – вышла замуж за действительного статского советника Павела Федоровича Козлова (1776-1820)[408].

«Портрет Е.Н. Арсеньевой» отражает черты, свойственные первому рассмотренному произведению, и при этом значительно отличается от него, так как относится к периоду растущей популярности мастера, связанной с избранием в академики в 1795 году[409]. Т.В. Алексеева отмечает как сходство композиции с образом С.К. Потоцкой кисти И.-Б. Лампи-Старшего[410], так и обусловленность аллегорической программы общностью идей в кружке Н.А. Львова: в 1795 году композитор Е.И. Фомин написал оперу «Золотое яблоко», а в год создания портрета сам Н.А. Львов написал к ней текст под названием «Парисов суд»[411]. Тем не менее, именно живописные достоинства произведения, а не сведения, составляющие контекст его написания, определяют силу его воздействия. В.Л. Боровиковский мастерски располагает

[406] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Том первый. М.: Искусство, 1968. С. 262.
[407] Приложение. Иллюстрация 21. С. 289.
[408] «…Красоту ее Боровиковский спас»… С. 49.
[409] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский… С. 109.
[410] Алексеева Т.В. Боровиковский… С. 16.
[411] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский… С. 126, 128.

портретируемую в пределах изображения без эффекта излишней свободы или скованности. Как и в предыдущем портрете, художник избирает поясной тип, но здесь фигура модели прописана достаточно подробно, с ощущением живой плоти. Это впечатление возникает благодаря внимательному отношению мастера к изображению тела, его архитектоники.

Стоит отметить, что В.Л. Боровиковский активно рисует руки моделей, что придает им в аспекте образа более индивидуальный и определенный характер[412], а в аспекте организации – большую устойчивость. Разработанная жестикуляция не только была характерной чертой портретного искусства в XVIII веке[413] и свидетельством развития жанра, но и соответствовала культурологическим основам эпохи Просвещения, которая как тип мышления может быть постигнута только в аспекте беседы, с усиленным вниманием к изображению слова и жеста[414]. Таким образом, выбор формата произведения становится важным элементом изображения, позволяющим сделать выводы о портретной концепции[415], так как «именно характером трактовки образа продиктован выбор формы»[416].

Возвращаясь к особенностям «Портрета Е.Н. Арсеньевой», любопытно рассмотреть, как художник организует изображение. Наиболее заметной особенностью является стремление художника к строгости композиции. Руки модели правильно сложены у пояса, тем самым как бы фиксируя композицию. Не менее действенно художнику удается центрировать композицию: кончик носа и локоть находятся на главной вертикальной оси симметрии и потому обеспечивают фигуре равновесие при всех возможных поворотах. Кроме того, образ производит впечатление подвижности: несмотря на приемы, призванные фиксировать композицию, появляется ощущение отчетливого наклона фигуры вправо, который вносит легкое движение в позу модели. Поясная часть платья в

---

[412] Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. СПб: Наука, 2006. С. 178.

[413] Карев А.А. Портреты Лосенко. О средствах характеристики модели в эпоху классицизма // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. Сб. статей. М., 1994. – С. 93-100. С. 97.

[414] Библер В.С. Век Просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант // Западноевропейская художественная культура XVIII века. М., 1980. – С. 151-248. С. 247.

[415] Габричевский А.Г. Портрет как проблема изображения… С. 67-68.

[416] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 2.

левом углу и затененный правый угол изображены в таком ракурсе, как будто портретируемая шла по диагонали из глубины фона, потом неожиданно остановилась, положив руки на возвышение, напоминающее небольшой холмик, и повернула голову в противоположную движению сторону. Этот прием напоминает художественное решение рассмотренного в предыдущей главе «Портрета Е.И. Лазаревой» И.-Б. Лампи-Старшего, но отличается более динамичной трактовкой.

Именно резкий поворот головы Е.Н. Арсеньевой по сравнению с положением ее тела, пожалуй, является самым выразительным акцентом в организации этого портрета. Важнее другое: композиционное решение задает импульс и во многом определяет эмоциональную характеристику модели. Выразительность позы неизбежно сочетается с изображением лица, которое создает ощущение игривой веселости, своеобразного вызова «понарошку». «Круглое лицо с мягкими чертами, слегка вздернутый нос, узкие, чуть раскосые глаза» придают образу русский характер[417], а красные щечки, еле сдерживаемая в уголках рта улыбка, общая плавность очертаний – привносят в него неповторимое настроение, особенный шарм. Все вышеперечисленные черты не смогли бы проявиться и воздействовать на зрителя при среднем техническом исполнении. Напротив, художник виртуозен и эффектно живописен, и эта живописность практически так же неуловима, как и настроение портретируемой: «Боровиковский то втирает краски, то кладет их ровным легким слоем, так что почти на всей живописной поверхности сквозит тонко-зернистый холст. Границы объемов везде стушеваны, отчего последние мягко переходят в фон. Создающаяся неопределенная туманная дымка обволакивает объемы, которые кажутся пронизанными воздухом»[418]. Иными словами, манера мастера полностью соответствует создаваемому впечатлению, образуя единство технической и образной составляющих. Очертания лица, трактовка губ и щек имеют достаточно размытый характер, что провоцирует зрителя на додумывание образа. Эта идея может быть включена в более широкий концептуальный контекст: игривость Е.Н. Арсеньевой и неопределенность

[417] Михайлова К. В.Л. Боровиковский… С. 21.
[418] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский… С. 128.

живописи вынуждают того, кто рассматривает портрет, достроить изображение в собственном воображении и стать участником этой неведомой игры. Так, настроение, исходящее из произведения, определяет поведение зрителя перед ним.

Таким образом, «Портрет Е.Н. Арсеньевой» представляет собой крайне любопытный образец в творчестве В.Л. Боровиковского. На первый взгляд, это произведение не кажется столь уж особенным, однако более внимательное рассмотрение втягивает зрителя в игру композиционных и живописных сил, действующих на полотне. Именно выверенная организация портрета позволяет ему быть цельным при отсутствии характерных черт. Не нарушая общей выдержанности композиции, художник активно вводит в образ элементы движения, которые достигают своей максимальной выразительности в резком повороте головы, направленном в противоположную от наклона фигуры сторону. Эта композиционная особенность становится ядром эмоциональной характеристики модели, которая не в меньшей степени поддерживается живописным мастерством. Композиция, техника и образность составляют целостность, подобную идеальной пирамиде, в которой невозможно выделить преобладающую сторону.

Произведением, где достигнута гармония идеальности и чувственной конкретности, является «Портрет М.И. Лопухиной» (1797; ГТГ: Москва, Россия)[419]. Мария Ивановна Лопухина (1779-1803), урожденная Толстая, была старшей дочерью генерал-майора графа Ивана Андреевича Толстого, сестрой одиозного скандалиста и дуэлянта Федора Ивановича Толстого (1782-1846) по прозвищу «Американец» и в 1797 году вышла замуж за егермейстера и действительного камергера при дворе Павла I Степана Авраамовича Лопухина (1769-1814)[420], который заказал знаменитый портрет в честь свадьбы.

«Портрет М.И. Лопухиной» заслуженно стал предметом многочисленных всесторонних описаний и вдохновил ученых на формулировку перспективных научных идей, поэтому задача данного диссертационного исследования состоит во внимательном рассмотрении произведения для выявления художественных

[419] Приложение. Иллюстрация 22. С. 289.
[420] «…Красоту ее Боровиковский спас»… С. 52.

средств, обусловливающих цельность образа.

Главным средством становится композиционная формула, задающая изображению легкое движение, которое, словно круги на воде от брошенного в воду камня (по меткому выражению Леонардо)[421], расходится по поверхности полотна и незаметно исчезает будто бы уже за пределами картины. Художник свободно располагает портретируемую в пределах картины, изображая ее в плавном непринужденном наклоне влево так, «будто тело само по себе принимает эту позу»[422], что придает фигуре мягкость очертаний и при этом практически не обращает на себя внимание благодаря обобщенности и гармоничности живописной манеры. Наклон фигуры артикулирован с помощью тонкой пространственной организации. В картине присутствует диагональ (из правого нижнего угла вглубь левой части), которая и является тем самым «брошенным в воду камнем» и отражает разработанную градацию планов: она начинается с левого локтя М.И. Лопухиной (который, к тому же, опирается на плиту, обращенную углом к зрителю), продолжается в плавных очертаниях расслабленной правой руки и завершается голубоватой неопределенной далью. Портретируемая тогда оказывается не только центром композиции, но и импульсом движения, ведь поворот фигуры фиксируется левым локтем, с которого и начинается движение в глубину. Диагональ оформлена как пластически (определенность переднего плана и воздушность заднего), так и колористически: оливковый цвет плиты переходит в салатовые оттенки листвы (так же, как и сиреневый оттенок платка высветляется в левом нижнем углу по сравнению с правым углом).

Важным мотивом для композиционной организации портрета является ствол дерева, который выполняет сразу несколько функций. Во-первых, он привносит в изображение устойчивость и выявляет легкое отклонение фигуры М.И. Лопухиной от центральной оси. Во-вторых, ствол дерева осеняет героиню портрета (ветви расположены так, как будто укрывают ее), придавая портрету завершенность в верхней части и ощущение защищенности и уединенности. В-третьих, он играет важную роль для диагонального движения – участвует в его

[421] Даниэль С.М. Искусство видеть… С. 79.
[422] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Том третий. М.: Искусство, 1971. С. 134.

построении (закрепление среднего плана изображения) и поддерживает его (склоненный ствол самого дерева[423]). Любопытно, что В.Л. Боровиковский активно использует мотив дерева для композиционного решения как в «Портрете О.К. Филипповой», так и в «Портрете М.И. Лопухиной». Но если в первом случае этот мотив только выделяет наклон фигуры, то во втором – «отвечает» за архитектонику изображения. В последующих произведениях подобный прием встречается реже и не столь заметен в организации портрета.

Наряду с композицией, задающей импульс восприятию зрителя, не менее существенно и «ощущение» фигуры в пределах изображения, что связано уже с пластически-телесной составляющей портрета. Необходимо отметить, что В.Л. Боровиковский использует достаточно сложный для художника вариант – поясной. Погрудный тип позволяет живописцу сфокусироваться на жизни и выразительности лица, тогда как поясной тип требует от него хорошего знания анатомии человека и умения передать естественность положения и ту «формирующую силу» организма, которая определяет его движение[424]. В.Л. Боровиковский хорошо владеет человеческой пластикой, но при этом не акцентирует телесность, воплощая ее в идеальной форме, благодаря чему возникает «противоборство чувственного и отвлеченного, телесного и одухотворенного»[425]. Героиня произведения далека как от статуарности, свойственной моделям художникам более позднего времени, так и от бестелесности О.К. Филипповой. Объединяющим элементом становится колорит, который построен «на симфонии блекло-серебристых, тускло-голубых, нежно-палевых, жемчужно-серебристых тонов, пронизанных голубоватыми рефлексами»[426]. Живописец использует «неяркий скользящий свет, особенно хорошо моделирующий формы», чтобы не нарушить целостности и мягкости образа, и пишет тонкослойно, «многочисленными лессировками достигая богатства и вибрации, как бы переливчатости цветов»[427]. Любопытной особенностью является выбор белого грунта, что

[423] Алексеева Т.В. Боровиковский… С. 22.
[424] Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. С. 247.
[425] Чижова И.Б. Судьба придворного художника… С. 127.
[426] Скворцов А.М. Боровиковский Владимир Лукич. М.–Л.: Искусство, 1944. С. 13.
[427] Алексеева Т.В. Боровиковский… С. 22-23.

неожиданно возрождает традиции ренессансных мастеров и обеспечивает светлую тональность колорита, отличающегося богатой нюансировкой (вплоть до семи оттенков[428]).

Подробный обзор живописной манеры В.Л. Боровиковского позволяет теперь перейти к конкретным приемам, которые помогают достичь ощущения объема в общем композиционном устройстве картины: это колористические нюансы и внимание к изображению одеяния. Цвет позволяет художнику усиливать или ослаблять телесность: платок на левом плече написан в фиолетовом тоне (так как локоть опирается на плиту и испытывает напряжение), а внизу слева – в более светлом, так как рука расслаблена (в соответствии с этим рукав платья на правом плече имеет белоснежный оттенок). Второй прием – написание платья – дает представление о натуре не благодаря эффекту просвечивания, а благодаря символическому пониманию одежды, которая «служит лишь для изменчивого выражения духа, проявляющегося в теле»[429], и тем самым демонстрирует свободу расположения фигуры. Шея вторит очертаниям лица, и композиционно возникает схема из двух овалов: этот мотив у В.Л. Боровиковского связан с «закреплением в пространстве некоей эманации «изгибов чувств», направленных к зрителю, расходящихся подобно кругам по воде»[430], то есть играет композиционную роль.

Отдельного внимания заслуживает лицо, которое отражает и композиционные, и живописные особенности, указанные выше. Общий поворот фигуры, важный для построения портрета, преподносит черты лица в самом выгодном свете, демонстрируя одновременно чувственность выражения и идеальность формы[431]. Такое единство идеального и конкретного наводит мысль на рассуждения Ф. Шеллинга, изложенные в его «Эстетике», которая была написана чуть позже, но вобрала в себя художественную проблематику рубежа XVIII-XIX веков. Однако главным в портрете остается все-таки взгляд, который притягивает внимание зрителя и завершает композиционную и

[428] Алексеева Т.В. Русский портрет… С. 184.
[429] Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Том первый… С. 174.
[430] Вдовин Г.В. Персона. Индивидуальность. Личность… С. 57.
[431] Алексеева Т.В. Русский портрет… С. 183.

живописную цельность образа. Портретируемая как будто знает силу собственного очарования, убеждая в нем зрителя[432]. Взгляд в какой-то степени контрастен основному эффекту портрета, так как он направлен: в противоположную сторону – по отношению к повороту фигуры; вниз – по отношению к приподнятому положению головы; в угол – по отношению к позиции зрителя (еще и поверх зрителя). Таким образом, взгляд усиливает возможности, заложенные в диагональной композиции, выходя за пределы изображения и продолжая это движение в обратную сторону. Фигура портретируемой тогда становится точкой равновесия в смелом композиционном решении с наклоном фигуры, которое доведено до максимального напряжения (с помощью эффекта противоположности) и обретает выразительную полноту. Образ же получает неожиданную характерность, не соответствующую гладкой живописи, плавной композиции и расслабленному настроению. Возможно, именно в этом кроется причина пластической убедительности и цельности впечатления от «Портрета М.И. Лопухиной», который отличается «гармонией линий и форм, взаимосвязанностью всех художественных элементов, внутренней подчиненностью каждой детали общему замыслу»[433]. Совершенство общего решения наталкивает исследователей на сравнения с другими видами искусства того времени: с жанром элегической оды в творчестве В.В. Капниста и типологией круглых храмов – Н.А. Львова и Ч. Камерона[434].

Итак, проведенное изучение художественных приемов В.Л. Боровиковского позволяет сопоставить его произведения с образами Ф.С. Рокотова для выявления сходств и различий в портретной концепции этих мастеров. Безусловно, принципиально общим моментом является особенное внимание художников к изображению лица, которое становится композиционным, художественным и смысловым центром произведения. Также каждый мастер является мастером тонких нюансов, придающих портретам недосказанность. С этим связано и такая особенность картин, как

---

[432] Вдовин Г.В. Персона. Индивидуальность. Личность… С. 39.
[433] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский… С. 156.
[434] Там же. С. 165.

обращение к восприятию зрителя, к той игре воображения, которая помогает достроить образ. Этот пункт соотносится с художественной точкой зрения на портрет, который воссоздает портретную индивидуальность[435]. Третья особенность заключается в том, что образы поражают «изумительным искусством гармоничного сочетания красок и нежных тонов»[436]. Существует и определенная общность между отдельными произведениями: «Портрет А.П. Струйской» с «Портретом М.И. Лопухиной» объединяет композиционная схема из двух овалов, которая фиксирует центр изображения, а с «Портретом О.К. Филипповой» - общая живописность, силуэтность и неопределенность.

Однако не менее значимыми оказываются различия, которые проявляются как в формальном, так и в живописном аспектах. Если Ф.С. Рокотов предпочитает погрудный тип изображения, то В.Л. Боровиковский – поясной, что определяет многие особенности произведений. В рамках погрудного формата первый из художников уделяет наибольшее внимание отображению жизни лица, тогда как второй в поясном формате проявляет интерес к воплощению положения тела в разнообразии поворотов и положении рук фигуры, то есть к воплощению той внутренней силы, которая определяет движение человека, характер его телесности.

Расхождение в целях приводит к различному использованию композиционных средств: если Ф.С. Рокотов демонстрирует разнообразие поз фигуры и принципов организации изображения, то В.Л. Боровиковский использует мотивы из окружающего мира, которые привносят в образ новые черты. Здесь формальные особенности неизбежно соотносятся с живописными характеристиками двух художников. Отмеченный интерес В.Л. Боровиковского к созданию окружения для фигур в виде пейзажного фона и предметной составляющей серьезно отличается от подхода Ф.С. Рокотова, который отдает предпочтение глубокому темному фону: фигуры портретируемых возникают как будто из тьмы, но остаются при этом внутренне закрытыми и погруженными в самих себя[437]. Тем самым главным средством

---

[435] Габричевский А.Г. Портрет как проблема изображения… С. 59.
[436] Кузьминский К.С. Ф.С. Рокотов, Д.Г. Левицкий… С. 93.
[437] Евангулова О.С., Карев А.А. Портретная живопись… С. 114.

выразительности для последнего будет свет с созданием объема в пространстве, а для первого – цвет с тонкими градациями оттенков и приоритетное значение композиционного устройства.

Существенным образом отличается и техническая манера: если Ф.С. Рокотов строил живописный эффект преимущественно на корпусности кладок, то В.Л. Боровиковский – на тонкослойных лессировках[438]. Эти особенности во многом объясняют специфику портретной характеристики: образы Ф.С. Рокотова благодаря объемности и светотеневой моделировке более убедительно располагаются в пространстве, но при этом остаются достаточно закрытыми и неопределенными, без проявления движения вовне, тогда как героини В.Л. Боровиковского более открыты к окружающей среде, реагируют на нее, что проявляется в подвижности поз, активности выражения лица из-за разнообразия композиционных ситуаций.

Иными словами, очевидная на первый взгляд родственность, существующая между творчеством Ф.С. Рокотова и В.Л. Боровиковского, не подтверждается при внимательном рассмотрении их произведений: художественные приемы, формальные основы творчества и трактовка человеческого образа имеют значительные отличия, что на частном уровне не позволяет уверенно говорить об их духовной и концептуальной общности, а на более общем – ставит вопрос о стилистической преемственности между рококо и сентиментализмом.

3.2. Портреты конца 1790-х годов: создание художественного канона

Последние годы XVIII века стали периодом наибольшего расцвета творчества В.Л. Боровиковского[439], что, конечно, связано с художественным совершенством «Портрета М.И. Лопухиной» и последовавшим желанием публики заказать портрет столь популярному живописцу. Именно в эти годы складывается канон изображения, который получил наглядное воплощение благодаря множеству работ и стал впоследствии главным предметом дискуссии

[438] Рыбников А.А. Техника масляной живописи. М.–Л.: Искусство, 1937. С. 179.
[439] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский… С. 151.

о творчестве художника. Еще одним аспектом, важным для изучения данного периода, является выстраивание стилистической эволюции В.Л. Боровиковского на рубеже XVIII-XIX веков. Общепринятым положением считается движение художника от сентиментализма к классицизму, который выражался в формах ампира[440]. Строго хронологическое рассмотрение портретов позволит проверить верность этих двух идей – о существовании единого канона и наличии последовательной стилистической линии – и более подробно охарактеризовать искусство В.Л. Боровиковского конца 1790-х годов.

Первым произведением в этом ряду будет рассмотрен «Портрет Е.Г. Темкиной» (1798; ГТГ: Москва, Россия)[441]. Елизавета Григорьевна Темкина (1775-1854) была дочерью императрицы Екатерины II и светлейшего князя Г. А. Потёмкина-Таврического, воспитывалась в семье его племянника Александра Николаевича Самойлова (1744-1814) и затем была отдана в пансион на обучение, а в 1794 году выдана замуж за секунд-майора и товарища великого князя Константина Павловича Ивана Христофоровича Калагеорги (1766-не ранее 1841), который впоследствии стал вице-губернатором Херсона и губернатором Екатеринослава[442].

Рассмотрение «Портрета Е.Г. Темкиной» первым обусловлено тем, что он заказан А.Н. Самойловым в 1797 году и п демонстрирует ощутимую преемственность с «Портретом М.И. Лопухиной»[443], что позволяет увидеть реализацию самой удачной композиционной формулы В.Л. Боровиковского на примере другой модели. Любопытно, что 1797 год отмечен не только написанием самого известного портрета, принесшего художнику популярность, но и отъездом из страны известного мастера И.-Б. Лампи-Старшего, в стиле которого заказчик и попросил написать модель[444].

Художник изображает портретируемую в такой же позе, как и М.И. Лопухину, но существует ряд различий. Мастер избирает более приближенный ракурс, который визуально сокращает пространство картины,

---

[440] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский… С. 237.
[441] Приложение. Иллюстрация 23. С. 290.
[442] «…Красоту ее Боровиковский спас»… С. 56.
[443] Архангельская А.И. Боровиковский… С. 33.
[444] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский… С. 184.

делая его достаточно тесным. Учитывая более пышные формы модели, импульс движения, заложенный в композиционной формуле образа М.И. Лопухиной, оказывается нейтрализованным, и общая внешняя схожесть двух моделей приводит к различным впечатлениям. Образ Е.Г. Темкиной воспринимается более сдержанным, а ощущение устойчивости и статуарности фигуры преобладает над мотивом движения. Художник выразил эту сдержанность не только композиционными приемами, но и колористическими особенностями. В «Портрете Е.Г. Темкиной» цвет листвы имеет ровный зеленоватый цвет (состоящий из двух оттенков с едва уловимой градацией) на всей поверхности полотна, в различных его уголках, тогда как «Портрет М.И. Лопухиной» отличается нюансированным колоритом, который, к тому же, способствует более четкой пространственной организации и выявлению объема фигуры. Можно сделать следующий вывод: если в изображении М.И. Лопухиной реализация композиционной формулы придавала портретируемой оживленность и характерность, то в изображении Е.Г. Темкиной – только неопределенную подвижность, которая как будто не нашла себе выражения. Она и вовсе осталась бы незамеченной без сравнения с образом М.И. Лопухиной: эти портреты на первый взгляд имеют мало общего и обычно не сравниваются между собой, а такое сопоставление позволяет увидеть жизнь идеального типа В.Л. Боровиковского в других условиях, при композиционных и живописных изменениях.

Однако рассмотрение одних недостатков образа Е.Г. Темкиной в сравнении с «Портретом М.И. Лопухиной» было бы упрощением ситуации и свидетельствовало бы об ограниченности взгляда. Можно отметить ряд любопытных особенностей. Во-первых, здесь художник меняет колористическое решение, добавляя новый акцент – красный цвет кораллового оттенка, что, по мнению А.И. Архангельской, придает изображению более холодный характер[445]. Этот акцент снижает впечатление изнеженности, так как игра белого и красного цветов делает образ строже и сдержаннее. Во-вторых, В.Л. Боровиковский остается мастером нюансов, которые привносят в

[445] Архангельская А.И. Боровиковский… С. 33.

характеристику модели новые черты. Так, описанный выше коралловый оттенок гармонично корреспондирует с заметным румянцем на лице модели, что приводит к большей простоте и естественности портретируемой. Более того, по сравнению с образом М.И. Лопухиной портрет Е.Г. Темкиной может восприниматься более плоскостным, однако и в этом случае остается место для продуманных деталей: прелестный локон, ниспадающий на правое плечо модели, очень точно соответствует очертаниям листвы и усиливает (конечно, учитывая общую условность приема) силуэтную связь фигуры с окружающей природой. В-третьих, изображение лица сохраняет главенствующее значение для В.Л. Боровиковского: лицо имеет телесный оттенок и отражает внутреннюю сдержанность портретируемой. Это впечатление складывается из нескольких важных черт: отмеченный выше румянец, поджатые губы, жест левой руки, обхватывающей шаль, но главным остается внимательный взгляд, выделяющийся в общей композиции. Его направление совпадает с «Портретом М.И. Лопухиной» и при этом выражено более артикулированно: может быть, этому способствуют отсутствие колористической пелены и общая бóльшая простота образа.

Итак, «Портрет Е.Г. Темкиной» представляет собой любопытный пример в творчестве В.Л. Боровиковского, так как сочетает в себе очевидное совпадение композиционной формулы и изменение расположения фигуры, которое приводит к скованности и неопределенности движения, с привнесением в образ сдержанности и естественности и более целенаправленного взгляда. Иными словами, напрашивается вывод об определенной подвижности художника в рамках избранного типа, который видоизменяется с разных сторон: невыраженность движения компенсируется активностью взгляда, что расширяет композиционные возможности, заложенные в «Портрете М.И. Лопухиной».

Следующим произведением является «Портрет В.Л. Шидловской» (1798; ГТГ: Москва, Россия)[446]. Варвара Алексеевна Шидловская (1773-?), урожденная Мартынова, была дочерью вице-губернатора и председателя Гражданской

[446] Приложение. Иллюстрация 24. С. 290.

палаты Харьковского наместничества Алексея Михайловича Мартынова-Младшего (1740-сер. 1790-х) и женой гвардии прапорщика Романа Романовича Шидловского[447].

«Портрет В.Л. Шидловской» относится к другому типу изображений в этот период творчества В.Л. Боровиковского. Общим моментом остается мастерство художника в выборе колористической гаммы: образ «привлекает к себе внимание красотой и изысканностью теплого золотисто-зеленого тона, необычайно идущего к ее смуглому лицу»[448] (правда, произведениям этого времени свойственно потепление общей тональности, что необходимо учитывать при их рассмотрении[449]). Главное отличие от предыдущей работы заключается в организации пространства, имеющей ярко выраженный фронтальный характер. «Портрету М.И. Лопухиной» (в меньшей степени «Портрету Е.Г. Темкиной») было свойственно включение в композицию диагонального движения из левого угла в правый, которое завершалось в наклоненной фигуре девушки. «Портрет В.Л. Шидловской» устроен по-другому: фигура трактована фронтально, опирается правым (а не левым) локтем на плиту, имеющей четкий профиль и расположенной параллельно плоскости холста (нет угла, как в образе М.И. Лопухиной) – все это вместе фиксирует композицию и придает ощущение устойчивости.

Тем не менее, отдаленный отзвук диагональной композиции чувствуется и в этом портрете: самые расплывчатые очертания свойственны листве за спиной модели (левый угол) и ее левой руке, которая погружена в тень (правый угол). Иными словами, две крайние точки диагонали написаны неопределенно, тогда как поза М.И. Лопухиной убедительно артикулирована на левом локте, и телесная напряженность этого участка полотна акцентирована тенью и более темным оттенком фиолетового цвета. «Портрет В.Л. Шидловской» лишен объема, напряжения сил и поэтому неизбежно воспринимается плоскостно. Однако, эта «поверхностность» не говорит о невыразительности произведения: плоскость организована достаточно

[447] «…Красоту ее Боровиковский спас»… С. 54.
[448] Архангельская А.И. Боровиковский… С. 32.
[449] Лужецкая Н. Техника масляной живописи… С. 60.

продуманно и воздействует на зрителя, просто другими средствами. Принцип диагонали занимает в конструкции портрета важное место при существенном изменении своей сути. Если в «Портрете М.И. Лопухиной» он участвовал в пространственной организации произведения, то здесь – в композиционном устройстве. Портрет делится практически пополам диагональю из левого верхнего в нижний правый угол, которая расчерчивает всю поверхность полотна. Эта диагональ акцентирована колористическими средствами: правый участок написан в более темных тонах, тогда как левый – в более светлых.

Описанная композиционная структура обладает нарочитой ясностью, которая, тем не менее, становится очевидной только при внимательном анализе композиционной организации произведения. Художник располагает изображение лица и шеи в центральной части портрета и скрывает очевидную простоту диагонального деления произведения с помощью схемы двух овалов, которая предоставляет мастеру богатые возможности для организации полотна, что было описано на примере «Портрета А.П. Струйской» Ф.С. Рокотова и «Портрета М.И. Лопухиной». Но если перед Ф.С. Рокотовым стояла задача отразить неловкость и недосказанность движения, то В.Л. Боровиковский использует этот прием для центрирования композиции при общем для многих портретов (в разной степени выраженности) диагональном принципе. В «Портрете В.Л. Шидловской» художник скрыл суть организации образа, в чем ему помогла схема из двух овалов (лицо и шея) – характерная особенность его картин, позволяющая не только создать достаточно четкую композицию, но и выделить лицо человека как главный смысл портретного изображения. Т.В. Алексеева находит в этой картине точки соприкосновения с образом музы лирической поэзии Эратой в поэзии Г.Р. Державина[450], и подобное сравнение кажется обоснованным: золотистый цвет, свойственный колориту произведения, в ту эпоху символизировал божественное[451].

Следующим по хронологии произведением является «Портрет княгини Е.А. Долгорукой» (1798; ГТГ: Москва, Россия)[452]. Екатерина Алексеевна

[450] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский… С. 166.
[451] Турчин В.С. Александр I… С. 389.
[452] Приложение. Иллюстрация 25. С. 290.

Долгорукая (1781-1860), урожденная Васильева, была дочерью министра финансов графа Алексея Ивановича Васильева (1742-1807), фрейлиной императрицы Марии Федоровны и женой генерал-лейтенанта от инфантерии князя Сергея Николаевича Долгорукова (1769-1829)[453].

По композиционному устройству он напоминает «Портрет Е.Н. Арсеньевой», рассмотренный в первом параграфе главы: тот же наклон фигуры влево, сложенные у пояса руки, поворот головы в противоположную от положения тела сторону. Тем не менее, подобное сходство оказывается скорее популярным мотивом, чем четкой программой к конкретному воплощению. Внешняя общность не должна отвлекать от внимательного рассмотрения и выявления тех особенностей, которые составляют суть портретного образа. Если «Портрет Е.Н. Арсеньевой» обращался непосредственно к зрителю, включая его в игру живописных сил и передавая не очень определенное, но при этом вполне выразительное настроение, то «Портрет Е.А. Долгорукой» производит впечатление отстраненности. Здесь уместно процитировать мысль Г. Гегеля, характеризующую самоощушение человека на рубеже веков: «Теперь речь идет о том, чтобы воплотить субъективность, которая стремится к господству над не соответствующим ей более обликом и внешней реальностью. Тем самым духовный мир становится для себя свободным; он изъял себя из чувственной стихии и в этом уходе в себя обнаруживается как самосознательный субъект, удовлетворенный лишь своей внутренней жизнью»[454]. Направление взгляда, который «представляет собой концентрацию сокровенных переживаний и чувствующей субъективности»[455], выходит за пределы изображения и не дает намека на контакт модели со зрителем. Подобная отрешенность портретируемой от окружающего мира мотивирована сюжетным аспектом: Е.А. Долгорукая держит в руке карандаш, а на плите, выступающей опорой для ее фигуры, лежат листы бумаги – героиня изображена, вероятно, за исполнением рисунка.

Следует отметить, что добавление в портретную характеристику

---

[453] «…Красоту ее Боровиковский спас»… С. 55.
[454] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Том второй. М.: Искусство, 1969. С. 224.
[455] Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Том третий… С. 126.

сюжетной составляющей было не свойственно для предыдущих портретов этого периода в творчестве В.Л. Боровиковского. Как правило, художник предпочитал изображать модели на лоне природы в задумчивом настроении. Тем не менее, мастер всегда тонко чувствовал ту степень неопределенности, которая позволит отразить невыявленность эмоций, сохранив целостность образа. Иными словами, эта неопределенность оставалась характеристикой душевного состояния, а не портрета в целом. Важным средством для этого являлась связь зрителя с образом, выражавшаяся во взгляде, который, конечно, мог иметь разные направления и даже выходить за пределы изображения (как в «Портрете М.И. Лопухиной»), но при этом полностью никогда не терял контакта со зрителем и придавал образу внутреннюю силу и волевой характер. Здесь же, в «Портрете Е.А. Долгорукой», этот контакт потерян, что обусловлено мотивом размышления или обретения вдохновения для создания рисунка. Как это ни странно, ясность мотива еще не гарантирует определенности содержания: зритель все равно не имеет возможности понять, что стало предметом задумчивости – отражение подобного содержания выходит за возможности портрета как жанра и живописи в целом[456].

Изображение момента творчества создает своеобразный аллегорический контекст, в который неизбежно помещается портретируемая. Общая отстраненность модели и состояние вдохновения делают невозможным контакт зрителя с ней, что вызывает ощущение недоступности, а живописная манера, имеющая классический оттенок, навевает на ассоциации с греческой скульптурой. Широко известно то значение, которое имело пластическое искусство для портрета XVIII века (подробно освещено А.А. Каревым)[457]. Любопытно, что одна из первых дошедших до нас работ В.Л. Боровиковского, рисунок «Сон Иакова», написана «с таким ясным пониманием скульптурной формы»[458]. К тому же, сам образ Е.А. Долгорукой выполнен в классической манере. Главное отличие от предыдущих портретов заключается в естественном свете, который буквально озаряет модель: вместо изнеженных

[456] Цирес А.Г. Язык портретного изображения // Искусство портрета. Сб. статей. М.: ГАХН, 1928. – С. 86-158. С. 129.
[457] Карев А.А. Классицизм в русской живописи... С. 218.
[458] Машковцев Н.Г. Владимир Лукич Боровиковский. С. 11.

оттенков и слегка искусственного тона кожи этот образ характеризуется тонкими и при этом звучными цветами (розоватый, белоснежный, морская волна), неприукрашенной и очаровательной телесностью. Конечно, было бы преувеличением сказать, что «Портрет Е.А. Долгорукой» лишен идеализации, но фигура имеет более конкретный облик. Поза модели имеет плавные очертания, при этом не нарушая ее пропорций и отражая характер движения. Отмеченная мягкость очертаний проявляется и в повороте головы, который написан с большим вниманием и проработанной светотеневой моделировкой, придавая фигуре естественность.

Казалось бы, столь идеальные и нейтральные живописные приемы должны были привести к неубедительной портретной характеристике модели, но удивительным образом В.Л. Боровиковский избегает этой опасности. Лицо Е.А. Долгорукой изображено определенно и характерно, выявляя его индивидуальные особенности: широкий овал, чувственные, с интересными очертаниями губы, прямой нос, пожалуй, с чересчур крупным кончиком. Не менее тонко и разнообразно написаны волосы портретируемой, которые то едва уловимыми воздушными локонами спадают на плечи, то поражают своей пышностью в прическе. Художник не стремится соотнести каждую конкретную форму с общей идеальной нормой – скорее наоборот: индивидуальная черта воплощается столь внимательно и цельно, что получает характер образца.

Итак, «Портрет Е.А. Долгорукой» обладает многими свойствами, которые наводят на мысль о воздействии античного классического идеала: свободное расположение модели и статуарность позы, ощущение телесности и чувственная полнота отдельных форм, естественность света и простота цветов, общая отстраненность фигуры и погруженность в собственные мысли. Конечно, это наблюдение не говорит о сугубо классической ориентации художника, а скорее иллюстрирует художественную ситуацию рубежа веков, когда верность той или иной стилистике позволяла художнику вносить в портретную характеристику акценты, которые в зависимости от задачи или возвеличивали модель (классицизм), или придавали ей больше

эмоциональности и порывистости (романтизм)[459]. В этом случае «Портрет Е.А. Долгорукой» демонстрирует виртуозное мастерство В.Л. Боровиковского в области идеализации модели, которая имеет истинно классический и естественный характер.

Следующим произведением является «Портрет Е.А. Нарышкиной» (1799; ГТГ: Москва, Россия)[460]. Елена Александровна Нарышкина (1785-1850) была старшей дочерью одного из остроумнейших людей своего времени обер-камергера Александра Львовича Нарышкина (1760-1826) и статс-дамы Марии Алексеевны Сенявиной (1762-1822), любимой фрейлины Екатерины II. В 1800 году (в возрасте 14 лет) она вышла замуж за 15-летнего Аркадия Александровича Суворова (1784-1811), сына великого полководца, и стала Светлейшей княгиней Италийской, графиней Суворовой-Рымникской[461]. Однако муж обладал странностями, напоминающими отца, и предпочитал холостой и разгульный образ жизни семейному очагу, что привело к многочисленным ухаживаниям за Е.А. Нарышкиной и ухудшению ее характера, который по воспоминаниям М.С. Воронцова приобрел притворство и искусственность. После смерти мужа в 1811 году она уехала за границу и только после воспитания детей в середине 1820-х годов повторно вышла замуж за 30-летнего действительного статского советника камергера и графа Василия Сергеевича Голицына (1792-1856), брак с которым оказался счастливым и наполненным семейными радостями.

«Портрет Е.А. Нарышкиной» представляется показательным в нескольких отношениях, так как связан с двумя линиями в творчестве В.Л. Боровиковского. Во-первых, по композиционным особенностям эта работа имеет много общего с «Портретом В.Л. Шидловской», рассмотренным чуть ранее. Во-вторых, «Портрет Е.А. Нарышкиной» является иллюстрацией того, как система идеализации, получившая совершенное воплощение в «Портрете М.И. Лопухиной», обрела законченный вид художественной системы в последующих работах. В.Л. Боровиковский изображает юную Е.А. Нарышкину

[459] Турчин В.С. Александр I… С. 442.
[460] Приложение. Иллюстрация 26. С. 290.
[461] «…Красоту ее Боровиковский спас»… С. 25.

(ей на тот момент всего 14 лет) в легком развороте, со сложенными руками, которые опираются на стол.

В этом портрете, прежде всего, поражает удивительная построенность изображения, которое, пожалуй, только здесь воспринимается как декоративное панно[462]. Произведения, рассмотренные ранее, тоже обладали продуманной композицией, но никогда еще организация картины не имела столь нарочитый характер. В одних работах художник выделял пространственный аспект, задающий импульс движению («Портрет М.И. Лопухиной», «Портрет Е.Г. Темкиной»), в других – композиционную составляющую, воздействующую силуэтом («Портрет В.Л. Шидловской»), а в-третьих – объемно-пластический элемент, вызывающий аналогии с классической скульптурой («Портрет Е.А. Долгорукой»). Во всех произведениях структура портретного образа не бросалась в глаза зрителю, будучи как бы спрятанной, и ее выявление требовало его активного восприятия и внимательного созерцания. «Портрет Е.А. Нарышкиной», напротив, оказывается раскрытой книгой, так как в нем отсутствует подвижность композиционных элементов, из-за чего изображение приобретает статичность. Портретируемая изображена фронтально, а разворот фигуры, как и легкий наклон головы, остается невыраженным из-за общей идеальности и гладкости манеры, имеющей эмалевидный характер[463]: возникает ощущение, как будто ничто не может нарушить покой этой фигуры. Именно очевидное деление композиции на четкие сегменты, не имеющие внутренних связей и перекличек, создает впечатление искусственности: плита в левом нижнем углу в точности параллельна горизонтали холста, стоящий на ней горшок с цветком закрывает дальний план, фиксируя общую фронтальность и акцентируя передний план изображения; фигура Е.А. Нарышкиной располагается строго по центру картины, застывая в одной позе, безразличной к окружающему пространству.

Те же характеристики можно отнести к колориту и изображению отдельных форм. В.Л. Боровиковский уделяет значительное внимание выписыванию мелких деталей (бутон роз и воздушные, как бы «игрушечные»

[462] Евангулова О.С., Карев А.А. Портретная живопись… С. 109.
[463] Лужецкая Н. Техника масляной живописи… С. 61.

кудри), разработке утонченного цветового решения в голубовато-зеленоватых оттенках и изяществу в передаче позы портретируемой. Но во всем чувствуется жеманность: цвета чересчур сладостны, посадка фигуры – искусственна, выражение лица – сдержанно и имеет светскую манерность. Черты лица производят впечатление, обратное «Портрету Е.А. Долгорукой»: если там конкретная форма воплощалась в совершенной полноте и тем самым становилась идеальной, то здесь идеальность накладывается на черты лица, как предварительный шаблон, определяющий результат. Поэтому вызывают удивление существующие в литературе размышления о строгости и определенности образа, который в этой логике становится предвестием ампирных портретов[464]. Если сравнить колорит в этом произведении с «Портретом Е.А. Долгорукой», то он покажется в такой же степени далеким от подлинной классичности, невыразительным и бездушным: естественность и мягкость манеры превратилась в искусственность и излишнюю заглаженность[465]. Это неизбежно влияет на общее впечатление: «Все, что в портрете Лопухиной у Боровиковского было прозрачно и легко, в портрете Нарышкиной сделалось жестким, отточенным, почти твердым»[466].

Закономерным следствием подобного цветового решения стала материальная неубедительность изображенного: нет ощущения белизны и мягкости кожи, тяжести больших складок платья, энергии мелких завитков волос. Задний план, который практически не выделен по отношению к переднему, трактован плоскостно и в необычайных оттенках голубого и желтоватого, редко встречаемых в действительности. Цветок слева и листва в верхней правой части картины напоминают тонко прочерченный орнамент и имеют отдаленное отношение к живой природе. Не менее сложно определить характер света, который разливается как будто из ниоткуда, покрывая предметы пеленой. Колорит, имеющий мало общего с реальными цветами, изымает из произведения вещественность и определенность, заставляет сомневаться в реальности изображенного, и портрет неизбежно

[464] Архангельская А.И. Боровиковский… С. 33.
[465] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский… С. 190.
[466] Сидоров А.А. Русские портретисты… С. 37.

воспринимается как мираж. Ощущение бестелесности в «Портрете Е.А. Нарышкиной» возникает не благодаря намеренной неопределенности техники, как в «Портрете Е.Н. Арсеньевой», а «благодаря» общей искусственности: материальная неубедительность манеры влияет на целостность образа и на его способность воздействовать на зрителя.

Итак, «Портрет Е.А. Нарышкиной» по использованным приемам мало чем отличается от других портретов В.Л. Боровиковского. Однако, эти приемы потеряли разнообразие, внутреннюю подвижность и содержательность и стали лишь внешним выражением первоначальных идей, придавая портрету невыразительность и искусственность, которые, возможно, соответствуют характеру модели в период создания произведения. Превращение программы сентиментализма в совокупность шаблонных и ясных приемов обусловлено ростом популярности этого художественного направления и может свидетельствовать о его постепенном затухании: внутреннее содержание уже не соответствует внешним признакам «самоуглубленной личности», что приводит к распаду единства идеи и формы и, как следствие, к утрате целостности произведения. Таким образом, форма, первоначально отражавшая непосредственное ощущение модели, стала средством для «инсценировки распространенных в то время поэтических мотивов»[467], что объясняет искусственность и неубедительность «Портрета Е.А. Нарышкиной».

Следующим произведением является «Портрет Скобеевой» (вторая половина 1790-х годов; ГРМ: Санкт-Петербург, Россия)[468]. Скобеева была дочерью кронштадтского матроса, воспитанницей и фавориткой статс-секретаря Екатерины II Дмитрия Прокофьевича Трощинского (1749-1829)[469]. По одной из версий она бежала от опекуна для разрешения своего двусмысленного положения и вышла замуж за небогатого смоленского помещика Д. Скобеева, который, возможно, заказал портрет у самого известного портретиста в качестве утверждения этого союза.

«Портрет Скобеевой» больше связан со второй стилистической

---

[467] Поспелов Г.Г. Русский интимный портрет… С. 255.
[468] Приложение. Иллюстрация 27. С. 291.
[469] «…Красоту ее Боровиковский спас»… С. 85.

тенденцией того времени в творчестве В.Л. Боровиковского и по характеру напоминает «Портрет Е.А. Долгорукой». Любопытно, что в этой работе во многом повторяется композиция и мотивы «Портрета Е.Н. Арсеньевой», рассмотренного в первом параграфе главы. Практически в каждой монографии о художнике присутствует обсуждение этих произведений благодаря, с одной стороны, очевидному сходству и аллегорическому характеру[470], а с другой – благодаря простоте определения отличий. Желание сравнить два произведения между собой подкрепляется и практикой их экспонирования: в залах Русского музея они располагаются на одной стене, друг под другом, что упрощает задачу сопоставления.

При определенной общности замысла в изображении фигуры особенного внимания заслуживают те приемы, которые позволяют, в целом не изменяя композиционной формулы, придать портретируемой индивидуальные черты. Главным средством для достижения этой цели выступает колорит: именно цветовые нюансы определяют пассивность или активность воспринимаемого образа. Для «Портрета Скобеевой» В.Л. Боровиковский выбирает более светлые и яркие тона, которые звучат «определенней и сильнее» и привносят в портрет динамику и выразительность, что позволяет некоторым исследователям сделать поспешные выводы о предромантизме[471]. Колористическое решение по передаваемому настроению вызывает ассоциации с «Портретом Е.А. Долгорукой», написанным годом ранее. Конечно, нет ничего удивительного в том, что цветовая система художника изменилась со временем. Важнее другое: похожие тона в образах Е.А. Долгорукой и Скобеевой приводят к совершенно различной портретной характеристике. Если первый отмечен мягкостью и скульптурностью форм, то второй пронизан чувством воодушевления: волосы свободно ниспадают на плечи, как будто подхватываемые ветром, а в унисон им развеваются блестящие воздушные складки платья, написанные с удивительной легкостью и прозрачностью. Подобная достаточно смелая трактовка одежды позволяет мастеру выявить пышные и прекрасные формы модели и более гармонично расположить ее в

[470] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский… С. 190.
[471] Архангельская А.И. Боровиковский... С. 34-35.

пространстве картины.

Особенности колорита, отмеченные выше, не ограничиваются изображением портретируемой, а также проявляются в написании пейзажного фона. Природа трактована более разнообразно и богато по цвету, а также имеет более проработанные очертания. Еще А.А. Федоров-Давыдов отмечал, что впервые именно в творчестве В.Л. Боровиковского пейзаж превратился из фона в среду[472], но до конца 1790-х годов был достаточно условным, без конкретных различимых форм. Уже в «Портрете Е.А. Долгорукой» эта ситуация меняется: зритель видит не только голубое небо с облаками, но и далекий горизонт, открывающий вид на прекрасные зеленые равнины и возвышенности. «Портрет Скобеевой» в этом смысле менее показателен, но и здесь возникают очертания земли и гор. Иными словами, природа получает более детализированное воплощение и тем самым «приобретает характер законченной системы, где в равной степени имеют значение смысловые и декоративные задачи»[473]. Отношения «фигура-фон» требуют также отдельного рассмотрения. В более ранних работах, например, в «Портрете Е.Н. Арсеньевой», общая неопределенность и виртуозность техники создает уединенное пространство чащи леса, в которую помещается изображенная фигура. Произведения рассматриваемого в данном параграфе направления, к которому относится и «Портрет Скобеевой», как раз отличаются противоположной тенденцией: природное окружение играет роль плоскости, на фоне которой утверждается фигура модели, выделяясь активными и скульптурными формами. Иными словами, образ получает открытый характер и внутреннюю силу, которые пока еще остаются сдержанными из-за определенной условности природы (при существенной разработанности), напоминающей своей картинностью современный ему пейзажный жанр[474].

Тем не менее, все вышеперечисленное является только одной составляющей образа Скобеевой, что само по себе не могло бы обеспечить его убедительность. Прозрачность колорита и правильность очертаний фигуры

---

[472] Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж XVIII-начала XIX века. М.: Искусство, 1953. С. 214.
[473] Алексеева Т.В. Русский портрет… С. 184.
[474] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С.111.

сочетается с выразительностью лица и рук модели, что и разрушает общую мягкость, придавая образу заостренно индивидуализированный характер, отражающий, возможно, события ее личной биографии. В спокойно сложенных руках чувствуется внутренняя сила: левая рука достаточно энергично держит яблоко, а изгиб правой написан более определенно, чем в «Портрете Е.Н. Арсеньевой», без излишней светотени. Такой эффект возникает благодаря отчетливой скульптурности: «Обнаженные части тела, особенно руки и шея, написаны с огромным пластическим чувством. Они словно изваяны из мрамора. Как мрамору, им свойственна прозрачность»[475]. Но все-таки именно лицо, как всегда бывает в лучших работах В.Л. Боровиковского, становится той частью портрета, которая «собирает» весь образ. Ощущение эффектности и приукрашивания модели, обязанное живописной манере, нейтрализуется тем характером, который проявляется в ее голове «с крупными чертами лица, густыми черными бровями, строгим и решительным взглядом. Ощущается ее внутренняя собранность, незаурядный характер, ясная, целенаправленная воля»[476]. Общее настроение мечтательности, неизбежно возникающее у зрителя при взгляде, направленном за границы картины, получает более определенные черты. Композиционной основой для подобной убедительности образа служит прием, использованный В.Л. Боровиковским в «Портрете Е.Н. Арсеньевой», - изображение кончика носа и локтя на центральности оси произведения.

«Портрет Скобеевой» является ярким примером того, какие многообразные возможности существуют у художника даже в рамках одного строгого композиционного решения в зависимости от внешности, характера и биографии модели. Произведение искусства представляет собой целостность[477], и малейший акцент, внесенный в любой аспект изобразительности, приводит к движению всего ансамбля, к перестройке средств его воздействия на зрителя. Таким образом, общность структуры и внешняя похожесть портретов не может служить исчерпывающей характеристикой для описания и постижения образа.

---

[475] Машковцев Н.Г. Владимир Лукич Боровиковский… С. 18.
[476] Михайлова К. В.Л. Боровиковский… С. 23.
[477] Габричевский А.Г. Портрет как проблема изображения… С. 72.

Портрет требует внимательного и долгого рассмотрения[478], в процессе которого он являет силы, определяющие особенности его воздействия и объясняющие принципы его внутренней организации.

Однако В.Л. Боровиковский в конце 1790-х годов не только создавал образы девушек на фоне природы, которые свидетельствуют о формировании художественного канона и о сохранении популярности этого типа изображения в начале XIX века[479] («Портрет графини М.А. Орловой-Денисовой» (1801)[480]; «Портрет княжны Е.Г. Гагариной» (1801)[481]; «Портрет княгини А.П. Гагариной» (1801)[482]; «Портрет неизвестной» (1805)[483]; «Портрет В.А. Томиловой» (1800-е годы)[484]), но и представлял моделей с использованием новых изобразительных средств, демонстрирующих творческие поиски мастера. К числу таких произведений относится «Портрет неизвестной в белом платье с голубым поясом» (конец 1790-х годов; ГРМ: Санкт-Петербург, Россия)[485], который по дате написания соответствует исследуемому периоду, но при этом отражает художественные особенности, свойственные для искусства В.Л. Боровиковского в 1800-е годы.

«Портрет неизвестной…» представляет интерес с нескольких точек зрения. Его главная отличительная особенность – интерьерный характер. Известно, что в 1800-е годы В.Л. Боровиковский создает тип семейного группового портрета, где активно развивалась интерьерная тема[486]. Некоторые исследователи идут еще дальше и трактуют художника как новатора, так как он одним из первых среди русских живописцев стал разрабатывать окружающее пространство для фигур и тем самым предвосхитил тенденции русской художественной культуры второй четверти XIX столетия, которая в лице А.Г. Венецианова (крестьянский жанр) и его учеников (жанр «комнат»), а также

---

[478] Даниэль С.М. Искусство видеть… С. 8.
[479] Подробнее об этом: Абрамкин И.А. Портреты В.Л. Боровиковского первой половины 1800-х годов: к проблеме портрет и стиль на рубеже XVIII-XIX веков // Артикульт. 2016. № 22 (2). – С. 46–54.
[480] Приложение. Иллюстрация 29. С. 291.
[481] Приложение. Иллюстрация 32. С. 292.
[482] Приложение. Иллюстрация 33. С. 292.
[483] Приложение. Иллюстрация 30. С. 291.
[484] Приложение. Иллюстрация 31. С. 292.
[485] Приложение. Иллюстрация 28. С. 291.
[486] Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский… С. 239

К.П. Брюллова (портрет в обстановке) уделяла большое внимание созданию интерьера[487]. И уже портрет, написанный В.Л. Боровиковским в конце 1790-х годов, дает первое решение этой темы, ранее нехарактерной для мастера. В описании «Портрета Скобеевой» уже был отмечен нарастающий интерес художника к более проработанному пейзажному фону, который, тем не менее, сохранял свою плоскостность. В «Портрете неизвестной» модель свободно сидит на софе ярко-красного цвета, тогда как фон состоит из мощной античной колонны и развевающегося за ней занавеса. Предметы классицизирующей обстановки изображены не менее плоскостно, чем пейзажный фон предыдущих портретов.

Как это ни странно, при внешней новизне изобразительных мотивов более значимой для понимания творчества В.Л. Боровиковского может оказаться та преемственность, которая существует между этим портретом и более ранними работами. В произведениях первого периода («Портрет О.К. Филипповой», «Портрет Е.Н. Арсеньевой», «Портрет М.И. Лопухиной») мотив дерева, как было продемонстрировано, имел не только сюжетную подоплеку, но и более важную композиционную, активно участвуя в организации композиции и в создании архитектоники. В работах более позднего времени этот прием становится менее заметным, теряя непосредственную связь с моделью. И в «Портрете неизвестной…» античная колонна играет ту же самую роль, что и дерево в ранних произведениях. Нетрудно заметить очевидное сходство между этими двумя мотивами, ведь известно, что греческая архитектура основывалась на природных формах[488].

Факт обращения В.Л. Боровиковского к изображению античных мотивов может свидетельствовать об увлечении классицистическими формами, что тем самым как бы подтверждает существующее в научной литературе представление о постепенной эволюции творческой манеры художника от сентиментализма к классицизму. Однако изображение античной колонны в данном случае обусловлено не стилистическими предпочтениями, а причинами, которые связаны с композиционными и художественными задачами, стоящими

[487] Архангельская А.И. Боровиковский… С. 55.
[488] Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Том третий… С. 52.

перед мастером. Фигура модели и колонна составляют общее композиционно-пластическое целое. Руки портретируемой сложены таким образом, что фиксируют позу и прекрасно соответствуют архитектурной форме: правая рука располагается в непосредственной близости от базы и задает движение, которое завершается в левой руке, образуя общее пространство. Нос модели изображен по той вертикали, которую прочерчивает грань колонны, и совпадает с локтем: создается центральная ось, которая, не будучи осью симметрии, определяет композиционную выверенность и убедительность изображения. Легкий поворот головы влево поддерживается покатыми очертаниями плеча, которое также соотносится с гранью колонны. Иными словами, именно лицо фигуры, тонко коррелируя с античной формой, фиксирует всю структуру портрета, придавая ему и убедительную устойчивость позы, и необходимую подвижность в пределах данного композиционного решения.

Иными словами, «Портрет неизвестной в белом платье с голубым поясом» демонстрирует как смену сюжетно-изобразительного языка, так и верность художника прежним композиционно-пространственным приемам, придающим образу выразительность и подвижность, не нарушая общей целостности и убедительности.

Итак, рассмотрение произведений В.Л. Боровиковского, созданных после «Портрета Лопухиной», позволяет сделать любопытные выводы. Устойчивые в научной литературе представления о существовании единого канона в творчестве художника и о стилистической эволюции творческой манеры от сентиментализма к классицизму не соответствуют художественным особенностям и требуют более подробного изучения и, возможно, корректировки. Хронологическое изучение портретов продемонстрировало параллельное существование двух тенденций в творчестве художника и, следовательно, возникновение двух концепций портретного образа.

Первая из них, к которой относятся «Портрет В.Л. Шидловской» и «Портрет Е.А. Нарышкиной», как раз и является воплощением вполне определенного канона, с которым и ассоциируется творчество В.Л. Боровиковского. Особенности этого типа заключаются во фронтальности расположения фигуры и в направленном на зрителя взгляде. Произведения

воздействуют общим единством и неопределенностью: большое значение приобретает силуэт, движение как таковое отсутствует, возникает ощущение материальной неубедительности изображенного. Но если в «Портрете В.Л. Шидловской» эти черты дополнялись тонким построением композиции и выделением лица как смыслового центра, то в «Портрете Е.А. Нарышкиной» усиливается застылость общего решения: образ лишен внутренней подвижности и связей между отдельными частями произведения, построен слишком симметрично, что бросается в глаза, но самое главное – лицо перестает быть смысловым центром, которое удерживает все части вместе и производит впечатление целостности. Таким образом, произведения, воплощающие определенный канон изображения, демонстрируют художественную невыразительность и неоднозначность портретной характеристики.

Однако в искусстве В.Л. Боровиковского существовала и вторая линия, которая развивалась параллельно и отмечена бóльшим разнообразием по сравнению с первой. К этой группе произведений относятся «Портрет Е.Г. Темкиной», «Портрет Е.А. Долгорукой», «Портрет Скобеевой» и «Портрет неизвестной в белом платье с голубым поясом». В этих работах взгляд модели направлен не на зрителя, что делает образ более независимым и замкнутым в себе. Подобная самодостаточность поддерживается скульптурной трактовкой формы, свойственной многим произведениям – возникающий объем и выразительность отдельных частей приводят к убедительности образа, что ставит под сомнение вопрос об отсутствии рельефности в сентиментализме[489]. При этом заметной особенностью оказывается большое внимание В.Л. Боровиковского к выражению подвижности: поворот фигуры разнообразен в каждом отдельном случае при существующей общности, внутреннее движение зачастую обладает диагональным импульсом. Важным моментом в расположении модели становится подробное изображение природы, на фоне которой выделяется объемная и производящая целостное впечатление фигура. Интерес художника к изображению окружающей среды особенно заметен в

[489] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 334.

«Портрете неизвестной в белом платье с голубым поясом», в котором художник впервые помещает модель в интерьер.

Но главным средством выразительности остается мастерство в построении композиции, которая выявляет индивидуальные черты портретируемых. Каждый портрет воздействует по-своему благодаря разнообразию нюансов: «Портрет Е.Г. Темкиной» поражает сочетанием скованности и простоты с естественностью и внутренней активностью; «Портрет Е.А. Долгорукой» - отстраненностью и мягкой скульптурностью форм, которая приводит к естественной идеализации; «Портрет Скобеевой» - выразительностью рук и лица при внешней парадности; «Портрет неизвестной в белом платье с голубым поясом» - лаконичностью интерьера и удивительной построенностью изображения. Необходимо отметить и наличие устойчивых композиционных приемов в разные этапы творчества художника: образы Е.Н. Арсеньевой и Скобеевой имеют одинаковую структуру, производя противоположное впечатление, а образы М.И. Лопухиной и «Неизвестной…» – общий архитектонический мотив, воплощенный в разных формах (ствол дерева и античная колонна соответственно).

Таким образом, портреты, созданные В.Л. Боровиковским в 1790-е годы, демонстрируют определенную общность в разные этапы творчества при появлении новых художественных направлений, поэтому главной задачей исследователя для понимания его искусства является не соотнесение произведений с теми или иными стилистическими определениями, а выявление внутренних закономерностей творчества, определяющих художественный строй портретов.

3.3. Образ дамы: приемы конкретизации возраста модели

В научной традиции образы юных девушек, изученные в предыдущих параграфах, обычно привлекают более пристальное внимание исследователей по сравнению с изображениями дам. Рассмотрение двух групп портретов, различных по возрасту моделей, требует уточнения определений «девушка» и «дама». Изучение произведений В.Л. Боровиковского и подробное описание

биографий моделей в предыдущих параграфах позволяют сделать вывод, что в контексте диссертационного исследования термин «девушка» применительно к творчеству художника может быть отнесен к юной особе 14-25 лет (самая молодая – Е.А. Нарышкина (14), самая взрослая – В.А. Шидловская (25), наиболее популярный возраст – 17-18 лет), которая тем самым представляет период юности и молодости, включающий в себя и пору замужества, которая пока не имеет решающего влияния на стилистику произведений. В свою очередь термин «дама», важный для данного параграфа, может быть применим к женщине 30-55 лет (самая молодая – Н.И. Куракина (29), самая пожилая – А.С. Безобразова (53), наиболее популярный возраст – 35-45 лет), которая тем самым представляет собой зрелую личность и, как правило, мать семейства.

Образы дам, которые не становятся предметом отдельного исследования, играют, тем не менее, важную роль не только в творчестве художника, но и для его осмысления. Во-первых, большое количество таких портретов было создано В.Л. Боровиковским в 1794-1796 годах, когда мастер не обладал такой популярностью, как на рубеже XVIII-XIX веков. Иными словами, образы дам позволяют проследить складывание творческой манеры художника в первой половине 1790-х годов. Во-вторых, рассмотрение этой группы портретов позволяет дополнить диссертационное исследование и поставить вопрос о том, влияет ли возраст модели, имевший зачастую в XVIII веке символическое значение, на художественные особенности и специфику произведения. Таким образом, изучение портретов дам способствует как определению устойчивых черт женского образа в искусстве В.Л. Боровиковского, так и выявлению специфических особенностей, свойственных изображению моделей разных возрастов.

Первым будет рассмотрен «Портрет Е.А. Новосильцевой» (1794; Новгородский музей-заповедник, Россия)[490]. Екатерина Александровна Новосильцева (1755-1842), урожденная Торсукова, была женой действительного статского советника, сенатора и генерал-провиантмейстера Петра Ивановича Новосильцева (1744-1805), который в 1798 году подвергся

[490] Приложение. Иллюстрация 34. С. 293.

опале и переехал вместе с женой на усадьбу в селе Второй Воин Орловской губернии[491].

В «Портрете Е.А. Новосильцевой» В.Л. Боровиковский изображает модель в поясном масштабе, в трехчетвертном развороте фигуры. Е.А. Новосильцева представлена в спокойной позе, свидетельствующей о внутренней умиротворенности. Это ощущение возникает благодаря колористическому решению, трактовке окружающей среды и специфике портретной характеристики.

В.Л. Боровиковский удачно подбирает цветовую гамму, состоящую из холодных оттенков голубого, серого и зеленого, которые создают крайне мягкую и благоприятную среду для портретируемой. Тональная близость избранных оттенков и разнообразие в их исполнении придают образу благородство: величавая красота голубой шали замечательно сочетается с белизной платья, а изящный бант, написанный в бело-голубую полоску, выступает в роли полутона, дополняющего одеяние модели. Кроме того, пышные и аккуратные локоны прически имеют пепельно-серый оттенок, который соответствует светлому и воздушному характеру белого и голубого цветов в произведении. Иными словами, благодаря игре этих колористических нюансов образ Е.А. Новосильцевой обретает изысканную простоту и парадность, деликатно подчеркивающую статус модели.

Трактовка окружающей среды только поддерживает общее впечатление, создаваемое колористическим решением. Природа написана в спокойных и мягких оттенках зеленого и голубого цветов, придающих глубину изображению, что создает объемно-пространственную среду для модели. Расположение природных мотивов усиливает ощущение пространственности, свойственное произведению: дерево в верхней левой части картины вместе с кустом зелени в правом нижнем углу образует диагональ, которая оживляет изображение природы. Любопытно отметить характер связи модели с пейзажем: в портретах, представляющих девушек, модель зачастую находилась в центре диагонального движения, тем самым усиливая эту связь. Здесь, в

[491] «…Красоту ее Боровиковский спас»… С. 23.

«Портрете Е.А. Новосильцевой», диагональ является средством организации изображения самой природы, на фоне которой выступает модель. Понимание природы как фона акцентировано и характером освещения: глубокие и темные цвета в написании окружающей среды контрастируют с легкостью и высветленностью оттенков в трактовке модели, что выделяет первый план произведения и тем самым усиливает эффект репрезентации.

Ощущение представительности, возникающее благодаря пониманию природы как фона и выделению светом переднего плана произведения, поддерживается и в изображении модели. Лицо Е.А. Новосильцевой, представленное без явной идеализации, отражает физиогномические особенности модели (неровную линию бровей, далекий от идеальной прямоты нос), что усиливает индивидуальность образа. Подобная художественная выразительность обязана таким приемам, как ровный и мягкий характер освещения, утонченность колористического решения, которые позволяют художнику найти равновесие между излишней конкретностью и искусственной отвлеченностью изображения.

Избегание явной идеализации портретируемой способствует естественной парадности произведения, которая предполагает некоторую закрытость модели по отношению к зрителю. В «Портрете Е.А. Новосильцевой» отстраненность модели проявляется в отсутствии изображения рук, спрятанных за широкими складками шали. Большое внимание к написанию рук в творчестве В.Л, Боровиковского зачастую свидетельствует о стремлении уточнить портретную характеристику, внести дополнительный акцент для понимания модели. Отсутствие такого акцента усиливает закрытость модели от зрителя и, как следствие, придает образу парадные оттенки.

Следующим был написан «Портрет В.И. Арсеньевой» (1795; Киевский музей русского искусства, Украина)[492]. Вера Ивановна Арсеньева (1760-1828), урожденная Ушакова, была женой генерал-майора, участника штурма Измаила и начальника штаба А. В. Суворова Николая Дмитриевича Арсеньева (1749 или

[492] Приложение. Иллюстрация 35. С. 293.

1754-1796)[493] и матерью Е.Н. Арсеньевой[494]. «Портрет В.И. Арсеньевой», несмотря на разворот фигуры в другую, левую сторону, имеет много общего с предыдущим произведением: поза портретируемой, выбор основных оттенков в колористическом решении, одеяние модели. Однако трактовка образа имеет некоторые нюансы, отличающие его от «Портрета Е.А. Новосильцевой».

Во-первых, В.Л. Боровиковский значительным образом изменяет соотношение модели и окружающей среды, что определяет специфику портретной характеристики. Природные мотивы в этом произведении не имеют пространственной разработки: в левой части картины изображено дерево с кустами, а в правой – голубое небо с белыми облачками. Если «Портрет Е.А. Новосильцевой» отличается замкнутостью и глубиной пространственной организации, то природа в «Портрете В.И. Арсеньевой» трактуется как фон и обладает более открытым характером, что придает изображению легкость и естественность. Эти черты получают выраженное звучание благодаря тому, что В.Л. Боровиковский использует более ровное освещение, которое заполняет все пространство произведения без четкого деления на планы. Таким образом, степень пространственной организации изображения и специфика освещения являются важными художественными приемами, влияющими на характер репрезентации модели. Так, в «Портрете Е.А. Новосильцевой» пространственная глубина и акцентированное освещение переднего плана выделяют фигуру портретируемой, представленную на фоне природы, и тем самым усиливают парадные черты, тогда как в «Портрете В.И. Арсеньевой» равномерность в трактовке пространства и освещения определяет общность изображения фигуры и окружающей среды, что обусловливает естественность в представлении модели.

Во-вторых, в этом произведении В.Л. Боровиковский дополняет портретную характеристику написанием рук модели. Как было показано при рассмотрении «Портрета Е.А. Новосильцевой», отсутствие изображения рук акцентирует наличие некоторой дистанции, разделяющей модель и зрителя. В «Портрете В.И. Арсеньевой» левая рука модели изображена открытой, поверх

[493] «…Красоту ее Боровиковский спас»… С. 26.
[494] Ее портрет был рассмотрен в первом параграфе данной главы. С. 109-112.

правой руки, которая сокрыта в складках шали, и написана в мягкой манере, которая не привлекает излишнего внимания и, тем не менее, оказывается созвучной впечатлению естественности и деликатности, отличающему это произведение. Таким образом, внимание художника к жестам модели, не являясь самодостаточным или определяющим средством портретной характеристики, выступает в роли дополнительного акцента, который проясняет общую программу портрета и придает художественному решению большую выразительность.

Следующим произведением является «Портрет Е.Н. Давыдовой» (1795-1796; Всероссийский музей А.С. Пушкина: Санкт-Петербург, Россия)[495]. Екатерина Николаевна Давыдова (1750-1825), урожденная Самойлова, была дочерью генерал-губернатора, сенатора, тайного советника, обер-прокурора Николая Борисовича Самойлова (1718 – 1791), племянницей светлейшего князя Г.А. Потемкина-Таврического[496], благодаря которому обладала значительными богатствами. В 1769 году она помимо собственного желания была выдана отцом замуж за полковника Николая Сергеевича Раевского (1741-1771), который умер еще до рождения сына Николая (будущий герой Отечественной войны 1812 года), а спустя некоторое время вышла замуж повторно, уже по любви, за офицера Льва Денисовича Давыдова (1743-1801), впоследствии дослужившегося до чина генерал-майора.

«Портрет Е.Н. Давыдовой» по сравнению с предыдущими работами художника выдержан в более спокойной манере, что обусловлено общими особенностями программы произведения. Е.Н. Давыдова изображена в поясном масштабе на нейтральном пейзажном фоне с миниатюрным портретом в правой руке, которая закутана в плотную шаль, написанную в глубоком синем оттенке. Пейзажный фон представлен крупными блеклыми пятнами, имеющими приблизительные очертания: зелень листвы в верхней части произведения, серо-голубой участок в левом нижнем углу, изображающий небо и совпадающий колористически и композиционно с шарфом на шее модели. Одеяние Е.Н. Давыдовой написано в чуть более ярких, но все-таки тусклых

[495] Приложение. Иллюстрация 36. С. 293.
[496] «…Красоту ее Боровиковский спас»… С. 32.

оттенках: единственным звучным акцентом является шаль, глубокий тон которой придает образу благородство и величественность. Плотный характер шали, предназначенной для согревания, а также расплывчатые очертания природы, позволяют сказать, что Е.Н. Давыдова запечатлена на портрете в холодное время года, скорее всего – поздней осенью. Изображение фигуры на фоне природы, трактованной в отвлеченной манере, свидетельствует о ее второстепенном значении для данного произведения, поэтому главным содержанием портрета является отражение внутреннего состояния модели.

Ключом к пониманию внутреннего состояния Е.Н. Давыдовой становится миниатюрный портрет, который она держит в правой руке: на нем изображен брат модели Александр Николаевич Самойлов (1744-1814) – племянник светлейшего князя Г.А. Потемкина-Таврического, известный государственный деятель и муж Е.С. Самойловой[497]. В год завершения произведения А.Н. Самойлов был отправлен в отставку с поста генерал-прокурора Правительствующего Сената (1792-1796), поэтому изображение миниатюрного портрета в эпоху распространения сентиментализма означало демонстрацию личной привязанности поддержку близкому человеку. Таким образом, все вышеперечисленные живописные особенности (тусклая цветовая гамма, обобщенная трактовка природы, изображение модели в холодное время года) демонстрируют приоритет внутреннего состояния портретируемой над изображением внешней, предметной составляющей (окружающая среда, одеяние модели) и служат средством для выражения главного содержания «Портрета Е.Н. Давыдовой» - воспоминания модели о близком родственнике. Выявление личного чувства, освобожденного от внешних формальных условий, представляло собой значительное положение эстетики сентиментализма и было в художественной форме воплощено в «Портрете Е.Н. Давыдовой».

Следующее произведение – «Портрет неизвестной в голубой шали» (1795; ГТГ: Москва, Россия)[498] – в целом типологически соответствует портретам, рассмотренным выше. Модель представлена в поясном масштабе на

[497] Ее портрет кисти И.-Б. Лампи-Старшего был рассмотрен в первом параграфе второй главы. С. 74-77.
[498] Приложение. Иллюстрация 37. С. 293.

фоне природы с преобладанием голубого и белого цветов, как и в предыдущих произведениях. Особенностью портрета является использование художником более звучных и красочных оттенков, которые придают образу праздничный характер. Природные мотивы (деревья в правой и левой части произведения) представлены в отвлеченной манере и выступают в роли нейтрального фона для модели, изображение которой благодаря выразительности колористического решения обретает пластическую убедительность. Более того, произведение отличается соответствием фигуры изображению окружающей среды: так, объемные складки красивой белой шали созвучны пышным формам облаков, изображенных на заднем плане, а локоны волос – очертаниям деревьев в правой части картины.

Столь представительный образ неоднозначно соотносится с внешним обликом модели, так как седина волос и характер черт лица свидетельствуют о немолодых годах портретируемой. Существующее противоречие между праздничностью общего решения и зрелым возрастом модели, являясь средством художественной выразительности в данном произведении, представляет собой осознанный прием портретной характеристики, который, возможно, демонстрирует личное отношение художника к стремлению модели соответствовать современным модным тенденциям, несмотря на общественные представления о молодости и красоте.

Итак, рассмотрение нескольких произведений В.Л. Боровиковского, представляющих дам и написанных с использованием похожих композиционных, колористических и выразительных средств, позволяет выделить некоторые устойчивые черты в подходе художника к изображению моделей, несмотря на наличие отдельных нюансов, свойственных тому или иному образу. По сравнению с изображениями юных девушек эта группа произведений отличается тремя особенностями: во-первых, выбор менее ярких и более холодных оттенков для колористического решения; во-вторых, трактовка природы как фона для более убедительной репрезентации модели; в-третьих, незначительное внимание художника к изображению рук портретируемых. В совокупности эти черты усиливают в портретах статичность, парадность и отстраненность от зрителя. Выделение этих

особенностей позволяет сделать вывод, что подобная специфика портретов, представляющих дам, является или устойчивым средством создания образа женщины, или следствием не до конца сформировавшейся творческой манеры В.Л. Боровиковского в первой половине 1790-х годов.

Подобная неопределенность выводов, касающихся портретов 1794-1796 годов, связана с наличием портрета, который хронологически относится к этому периоду, но обладает художественными особенностями, характерными для творчества В.Л. Боровиковского во второй половине 1790-х годов. Этим произведением является «Портрет княгини Н.И. Куракиной» (1795; ГРМ: Санкт-Петербург, Россия)[499]. Княгиня Наталья Ивановна Куракина (1768-1831), урождённая Головина; была дочерью коллежского советника Ивана Сергеевича Головина и в 1783 году вышла замуж за генерал-прокурора и впоследствии министра внутренних дел Алексея Борисовича Куракина (1759-1829)[500]. После оставления мужем государственных дел и переезда в имение она под предлогом поправки здоровья уехала за границу на 3 года и повторила путешествие в 1820-х годах, где встречалась с видными деятелями политики, науки, литературы и искусств: К. Меттерних, Ш.М. Талейран, А. Веллингтон, А. Гумбольдт, Стендаль, П. Мериме, М.-Э. Виже-Лебрен, А. Каталани, Д. Россини, А. Сальери, Ф. Лист[501]. Впечатления от посещения европейских стран и общения с известными людьми нашли отражение в ее воспоминаниях. Н.И. Куракина обладала разнообразными творческими способностями, который воспел поэт И.И. Дмитриев: сочинила около 50 романсов на русские, французские и итальянские тексты, исполнявшихся на протяжении XIX века, славилась игрой на арфе, обладала прекрасным голосом. Её артистическая репутация была столь известна, что Александр I посылал ей на рассмотрение проекты памятника Минину и Пожарскому.

Главное достоинство «Портрета Н.И. Куракиной» состоит в легкой подвижности модели, достигаемой благодаря разнообразным художественным

---

[499] Приложение. Иллюстрация 38. С. 294.

[500] «…Красоту ее Боровиковский спас»… С. 34.

[501] Историко-художественная выставка русских портретов, устраиваемая в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в боях воинов. Иллюстрированный каталог-реконструкция. Выпуск I. М.: Минувшее, 2016. С. 200.

средствам. В.Л. Боровиковский представляет Н.И. Куракину в масштабе, чуть превышающим поясной формат, но не доходящим до поколенного формата, что позволяет художнику добиться естественной оживленности в расположении фигуры. Так, достаточно резкий поворот, при котором левое плечо модели оказывается на переднем плане, смягчен выразительной игрой рук: левая рука обхватывает фигуру на уровне талии, скрываясь в складках шали, тогда как правая рука изображена свободной и расслабленной, слегка придерживая шаль. Одеяние в этом произведении играет достаточно важную роль, так как активная проработка складок шали усиливает ощущение оживленности, свойственное образу.

Более общим условием подобной оживленности является гармоничное сосуществование модели с окружающей средой. Природные мотивы создают уютное пространство для репрезентации Н.И. Куракиной: на заднем плане ствол дерева, изображенный в левой части произведения, деликатно и убедительно осеняет фигуру портретируемой благодаря крупным ветвям, которые имеют причудливую гибкую форму и привносят в произведение подвижность, тогда как в левой части произведения написан куст с зеленоватой листвой, фиксирующий передний план изображения. Иными словами, элементы природы являются средством организации пространственной глубины, которая получает более выраженное звучание благодаря колористическому решению: облака и деревья слева за спиной модели написаны в легкой и отвлеченной манере, и на этом фоне изображение Н.И. Куракиной обретает художественную выразительность и пластическую убедительность. Тем не менее, эта пластическая убедительность не препятствует мягкости и благородству образа, что обусловлено использованием В.Л. Боровиковским тонального колорита, который построен на сочетании зеленых, голубых, желтых, коричневых оттенков и превращает изображение фигуры и окружающей среды в гармоничное пребывание человека на природе.

Не менее выразительна и портретная характеристика Н.И. Куракиной, отражающая творческую одаренность модели и удивительную насыщенность ее биографии. Изображение черт лица отличается индивидуальным характером: глаза, нос, губы, брови написаны скульптурно и художественно убедительно.

Большим достижением В.Л. Боровиковского является то, что подобная конкретность форм удивительным образом не вступает в противоречие с достаточно отвлеченным и умиротворенным настроением модели, создаваемым тональным колоритом и гармонией фигуры с окружающей средой. Более того, индивидуальность Н.И. Куракиной, воплощенная в изображении лица, отражает внутреннюю динамику образа, которая проявляется в других особенностях произведения: оживленность образа, подвижность композиционного решения, звучность колорита в изображении модели.

Таким образом, главным содержанием «Портрета Н.И. Куракиной» оказывается портретная характеристика, обладающая как выразительностью портретных форм, так и некоторой отвлеченностью общего состояния модели. Способность художника столь гармонично выражать конкретное и идеальное в одном произведении свидетельствует о виртуозном владении искусством портретной живописи и позволяет отнести «Портрет Н.И. Куракиной» к числу лучших женских образов, написанных В.Л. Боровиковским в 1790-е годы.

Рассмотрение портретов, представляющих дам и созданных В.Л. Боровиковским в 1797-1800 годах – в период наибольшей популярности художника – способствует расширению области исследования и уточнению положений, выявленных при изучении произведений предшествующего времени. Во-первых, вывод о наличии некоторых устойчивых черт образа женщины в портретной живописи В.Л. Боровиковского требует подтверждения или опровержения на основе большей выборки произведений. Во-вторых, неоднозначность оценки творчества художника в первой половине 1790-х годов, вызванная высоким художественным уровнем «Портрета Н.И. Куракиной», может быть прояснена благодаря сравнению с портретами последующего времени. Уточнение этих положений позволяет понять, являются ли устойчивые черты, свойственные портретам 1794-1796 годов, осознанным средством портретной характеристики женщины или скорее свидетельством формирования творческой манеры художника в указанный период времени. Ответ на этот вопрос, главный для данного параграфа, имеет большое значение как для сопоставления образов девушки и дамы в творчестве В.Л. Боровиковского, так и для оценки его творчества в 1790-е годы.

Первым произведением, рассмотренным в этой части параграфа, будет «Портрет графини Е.А. Мусиной-Пушкиной» (1797; ГРМ: Санкт-Петербург, Россия)[502]. Екатерина Алексеевна Мусина-Пушкина (1754-1829), урождённая Волконская, была дочерью генерал-майора князя Алексея Никитича Волконского (1720-е-1781) и в 1781 году вышла замуж за состоятельного помещика Алексея Ивановича Мусина-Пушкина (1744-1817)[503], который впоследствии стал действительным тайным советником, обер-прокурором Святейшего Синода, президентом Академии Художеств, известным коллекционером и археологом, «любителем российских древностей»[504]. Достойная своего мужа, Екатерина Алексеевна была женщиной не только образованной, демонстрируя бережное и любовное отношение к книгам и заботясь о хорошем воспитании детей на французском языке под руководством аббата-француза, но и домовитой, являясь главной устроительницей усадеб Валуево и Иловна, где семья проводила лето с активными занятиями хозяйством.

Подобная статусность заказчиков обусловила не только необычный выбор техники (железо, луженное оловом) и размера (малоформатный портрет), но и тщательное продумывание художником общей программы произведения с большим количеством авторских исправлений, выявленных при технологическом исследовании[505]. Отличительной особенностью портрета является формат изображения: В.Л. Боровиковский использует нетипичный в своем творчестве поколенный масштаб и представляет фигуру сидящей в парке, что позволяет говорить об интерьерных чертах произведения. Программа портрета имеет вполне разработанный характер: Е.А. Мусина-Пушкина изображена сидящей на природе, с легким поворотом фигуры вправо, тогда как голова обращена в противоположную сторону. Модель облокачивается правой рукой на постамент, на котором лежит книга (прямо под ее рукой) и красивая фигурная золотая ваза с цветами, а левая рука лежит на коленях и держит книгу. Не менее подробен костюм портретируемой, выдержанный в греческом

[502] Приложение. Иллюстрация 39. С. 294.
[503] Историко-художественная выставка русских портретов… С. 263.
[504] «…Красоту ее Боровиковский спас»… С. 72.
[505] Там же. С. 72.

вкусе: белая туника с красивым золотистым вырезом, украшенным профильной камеей, и высокой талией, деликатно акцентированной голубым поясом. Головной убор Е.А. Мусиной-Пушкиной, полагавшийся женщине для выхода в свет, хоть и сложен из легкой и воздушной ткани, но имеет форму турецкого тюрбана, что свидетельствует о увлечении восточными мотивами, которые стали особенно популярны в европейской моде 1770-1780-х годы, а в России имели семиотический характер, символизируя о победах в русско-турецких войнах и завоеваниях новых южных земель[506].

Столь тщательно разработанная программа портрета является редкостью в творчестве В.Л. Боровиковского и свидетельствует о высоком социальном статусе модели, которая, вероятно, и определяла выбор формата произведения и изображенных предметов. Так, представление Е.А. Мусиной-Пушкиной в сидящей позе демонстрирует ее любовь к усадьбам и роль хозяйки на частых мероприятиях, изображение профильной камеи на шее символизирует увлечение семьи античностью (муж занимался собиранием древностей), изображение книг – образованность и утонченный образ жизни модели, изображение роз в вазе, декорированной фигурами змей, – хозяйственность и мудрость женщины. Таким образом, сюжетные элементы произведения служат дополнительным средством портретной характеристики модели, которое придает ее внутреннему миру бóльшую индивидуальность и выразительность.

Художественные особенности портрета играют не менее важную роль в создании образа, чем его программа. Е.А. Мусина-Пушкина представлена в гармонии с окружающей средой и с самой собой. Легкий поворот фигуры смягчает угловатые и убедительные формы постамента, на который опирается модель, а расслабленные и плавные движения рук модели ненавязчиво артикулируют композиционную организацию произведения, придавая позе одновременно убедительность и естественность. Колористическое решение подчеркивает статусный характер изображения: преобладание золотистых, коричневатых и светлых оттенков вкупе с яркой красной шалью как звучного акцента усиливает благородство и пышность образа. Таким образом,

[506] Никитина О.В. Петиметр: щегольская культура в России второй половины XVIII века: дисс. канд. культурол. М., 2010. С. 122.

В.Л. Боровиковский в «Портрете Е.А. Мусиной-Пушкиной» демонстрирует высокий социальный статус модели: разработанная программа произведения способствует представлению модели в уютной и индивидуальной предметно-природной среде, а естественная парадность изображения, создаваемая художественными средствами, определяет свойственное образу высокое чувство собственного достоинства.

Любопытно отметить, что сопоставление «Портрета Е.А. Мусиной-Пушкиной» с образами девушек, созданными в те же годы, позволяет выявить некоторые общие черты творческой манеры В.Л. Боровиковского в 1790-е годы. Во-первых, художник использует схожие сюжетные мотивы для создания образа: если в «Портрете Е.А. Мусиной-Пушкиной», написанном в 1797 году, модель левой рукой держит книгу приоткрытой, то есть изображена в процессе чтения, то в «Портрете Е.А. Долгорукой», созданном годом позднее и рассмотренном во втором параграфе данной главы, модель представлена за созданием рисунка. Во-вторых, портреты В.Л. Боровиковского 1797-1798 годов демонстрируют общность в разработке колористического решения: так, образы Е.А. Мусиной-Пушкиной, Е.А. Долгорукой и Е.Г. Темкиной отличаются яркими звучными акцентами, имеющими красновато-розоватые оттенки. Итак, рассмотрение близких по дате создания портретов В.Л. Боровиковского позволяет выявить в его творчестве некоторую перекличку между образами девушек и женщин, проявляющуюся как в сюжетных, так и в колористических нюансах.

Следующим будет рассмотрен «Портрет Е.И. Неклюдовой» (1798; Новгородский музей-заповедник, Россия)[507]. Елизавета Ивановна Неклюдова (1755-1800), урожденная Левашова, была единственной дочерью и богатой наследницей капитан-поручика Ивана Михайловича Левашева, спасшего жизнь Екатерине II во время обвала дома графа Разумовского в Гостилицах, и в 1775 году вышла замуж за тайного советника, обер-прокурора Правительствующего Сената Петра Васильевича Неклюдова (1745-1798)[508], умершего в год

[507] Приложение. Иллюстрация 40. С. 294.
[508] «…Красоту ее Боровиковский спас»… С. 59.

написания портрета, что стало большой трагедией для его жены и определило художественные особенности произведения.

«Портрет Е.И. Неклюдовой» представляет собой один из самых выразительных образов женщины в творчестве В.Л. Боровиковского и отличается внутренней динамикой и характерностью облика портретируемой. Е.И. Неклюдова изображена стоящей на фоне природы, с обилием листвы, без точек опоры, функцию которую исполняют руки модели, расположенные чуть ниже ее пояса. Условием художественной цельности и выразительности выступает колористическое решение. Благодаря тональному построению колорита В.Л. Боровиковский достигает в портрете пространственной глубины: по сравнению с белыми и голубыми оттенками, представленными в левой части произведения для изображения природы, белый цвет платья и голубой цвет шали имеют намного более яркое звучание, что усиливает пластическую выразительность переднего плана изображения и самой фигуры портретируемой. Иными словами, в портрете возникает эффект тональной перспективы, которая выдвигает на первый план (в прямом и переносном смысле) изображение модели. Таким образом, В.Л. Боровиковский с помощью тонкого построения колорита усложняет пространственную организацию портрета и привносит в произведение объемность, которая служит средством для более убедительной репрезентации Е.И. Неклюдовой.

Особенности колористического решения играют не менее важную роль и для создания портретной характеристики. Отмеченная выше тонкость в построении тонального колорита проявляется в изображении лица: так, глубокий черный оттенок глаз портретируемой представляет собой главный цветовой акцент в произведении и получает особую выразительность на фоне легкой седины прически, пепельного оттенка головного убора и белизны ворота платья, не только усиливая притягательность и направленность взгляда Е.И. Неклюдовой, но и соответствуя трагическим событиям в ее жизни. Убедительность образа связана не только с написанием глаз, но и с особенностями физиогномики: сочетание прямого носа с имеющими причудливые очертания бровями придает облику модели характерность и индивидуальность. Эти черты в совокупности с выразительностью взгляда

обусловливают внутреннюю динамику изображения, которая проявляется как в активной проработке складок одеяния, так и в напряженном положении правой руки модели, придерживающей шаль несколькими пальцами.

Таким образом, в «Портрете Е.И. Неклюдовой» В.Л. Боровиковский демонстрирует удивительное мастерство в построении тонального колорита, которое является условием объединения таких особенностей, как тонкая пространственная организация изображения, убедительная репрезентация модели на фоне природы, притягательная сила взгляда, индивидуальная характерность портретных черт и внутренняя динамика образа, в художественно законченное произведение и позволяет отнести данный портрет к числу лучших женских образов в творчестве художника.

Следующим произведением В.Л. Боровиковского является «Портрет А.С. Безобразовой» (конец 1790-х годов; ГРМ: Санкт-Петербург, Россия)[509]. Анна Сергеевна Безобразова (1746-1809), урожденная Урусова, была дочерью вологодского губернатора князя С.В. Урусова и родной сестрой В.С. Васильевой – супруги сенатора и государственного казначея барона А.И. Васильева (1742-1807), который был отцом Е.А. Долгорукой и М.А. Орловой-Денисовой, портреты которых были исполнены В.Л. Боровиковским и рассмотрены в предыдущем параграфе.

На «Портрете А.С. Безобразовой» изображена модель преклонного возраста, что было редкостью в творчестве художника и потому представляет собой любопытный пример интерпретации женского образа. А.С. Безобразова изображена в типичной позе с разворотом фигуры в правую сторону, при котором левое плечо модели оказывается на переднем плане, и со сложенными на уровне талии руками. Почтенный возраст модели проявляется в написании ее одеяния: платье глубокого черного цвета с высоким белым воротником дополнено красивой шалью лазурного оттенка и светлым чепцом на голове, украшенным бантом, совпадающим по оттенку с шалью. Изображение природы имеет достаточно лаконичный характер: в левом нижнем углу произведения написан куст с зеленой листвой, тогда как большую часть пространства

[509] Приложение. Иллюстрация 41. С. 294.

занимают облака, имеющие причудливую и объемную форму и написанные в розовых и белых оттенках.

Любопытно отметить, что подобная трактовка природы, отличающаяся незначительным вниманием к растительным элементам и масштабным изображением неба, обладает сходствами с «Портретом неизвестной в голубой шали», написанным в 1796 году, что позволяет сделать вывод о наличии общих черт в создании образа женщины зрелого возраста. Лаконичное изображение растительных элементов в портретах женщин может быть связано с философскими представлениями о природе, которые были популярны в культуре на рубеже XVIII-XIX веков: мир природы в целом понимался как организм, а отдельное растение – как символ этапов человеческой жизни (рождение, расцвет, увядание и смерть). Иными словами, изображение элементов органической природы обладало символическим содержанием, которое заключалось в привнесении большей жизненности в произведение.

В связи с вышесказанным трактовка природы в портретах В.Л. Боровиковского, представляющих юных девушек, отличается проработанным и активным характером и изысканно подчеркивает внутреннюю силу молодости и красоты. Это положение подтверждается не только «Портретом А.С. Безобразовой» и «Портретом неизвестной в голубой шали», но и образом Е.А. Мусиной-Пушкиной, которая представлена на фоне едва заметной и условно написанной природы с подробным изображением предметов, характеризующих внутренний мир и занятия модели. Таким образом, природа в портретах художника имеет как конкретное значение, создавая предметно-пространственную среду для репрезентации модели, так и символическое значение, являясь средством наделения образа подвижностью и внутренней оживленностью в соответствии с возрастом модели, что позволяет отнести трактовку природы к приемам портретной характеристики в творчестве В.Л. Боровиковского.

Помимо трактовки природы, еще одним общим моментом, объединяющим «Портрет А.С. Безобразовой» и «Портрет неизвестной в голубой шали», является некоторая противоречивость изображения модели. Если в «Портрете неизвестной в голубой шали» это противоречие заключается

в несоответствии представительного облика и возраста модели, то в «Портрете А.С. Безобразовой» – в акцентировании старости модели благодаря колористическим нюансам. Так, глубокий черный цвет платья соответствует оттенку глаз модели, что придает всем прочим цветам блеклый характер и влияет на степень парадности изображения. По сравнению с «Портретом неизвестной в голубой шали», который отличается неуместной праздничностью облика для возраста модели, «Портрет А.С. Безобразовой», совпадая с ним по композиционной формуле, производит другое впечатление – ощущение необратимой старости и увядания модели, свидетельствующее о преимущественном камерном оттенке портретной характеристики, несмотря на наличие атрибутов парадного произведения. Таким образом, В.Л. Боровиковский, работая в пределах одной схемы портретного изображения, создает крайне разнообразные и непохожие друг на друга женские образы, обладающие как камерными, так и парадными чертами, что позволяет говорить о виртуозном владении приемами портретной характеристики в творчестве художника.

Последним произведением, рассмотренным в данном параграфе, будет «Портрет неизвестной в желтой шали» (1800; ГТГ: Москва, Россия)[510]. В этой картине В.Л. Боровиковский повторяет разворот фигуры и ее расположение в пространстве изображения, свойственные предыдущим работам. Однако этот портрет отличается закрытостью образа и застылостью форм. Модель представлена в статичной позе, которая акцентируется благодаря сокрытым в складках шали рукам и большим крепким узлом шали, завязанным чуть выше рук. Отсутствие изображения рук, как отмечалось при рассмотрении более ранних портретов художника, усиливает дистанцию, разделяющую модель и зрителя. Трактовка природы соответствует общему ощущению невыразительности произведения: используемые цвета имеют блеклый характер, а изображение природных мотивов скорее фиксирует композицию, чем придает ей подвижность.

«Портрет неизвестной в желтой шали» отличается статичностью образа,

[510] Приложение. Иллюстрация 42. С. 295.

представительностью и отстраненностью модели от зрителя – теми чертами, которые были характерны для образов женщин, созданных В.Л. Боровиковским в первой половине 1790-х годов. Более того, общая невыразительность произведения вызывает аналогии с «Портретом М.А. Орловой-Денисовой» – образом девушки, созданном в 1801 году и свидетельствующем о художественных исканиях в творчестве В.Л. Боровиковского на рубеже XVIII-XIX веков.

Итак, рассмотрение портретов, представляющих дам и созданных в 1790-е годы, позволяет дополнить выводы о творчестве В.Л. Боровиковского, сделанные на основе изучения образов девушек в предыдущих параграфах данной главы диссертационного исследования.

Во-первых, образы дам обладают совокупностью общих характерных черт, среди которых: выбор менее ярких и более холодных оттенков для колористического решения; трактовка природы как фона для более убедительной репрезентации модели; незначительное внимание художника к изображению рук портретируемых. Эти черты свойственны как ранним («Портрет Е.А. Новосильцевой»), так и более поздним произведениям («Портрет неизвестной в желтой шали»).

Во-вторых, наличие общих особенностей не отменяет определенной вариативности в художественном решении произведений, представляющих дам. Изучение этих образов позволяет выделить три группы произведений, отличающиеся друг от друга по портретной характеристике. К первой группе относятся «Портрет Н.И. Куракиной» и «Портрет Е.И. Неклюдовой» - наиболее выразительные и совершенные работы художника, в которых найдена гармония между подвижностью композиционного решения и спокойствием позы, между конкретностью портретных форм и отвлеченностью общего состояния модели, в результате чего внутренняя динамика и убедительность образов проявляются в легкой душевной и физической оживленности модели. Вторая группа произведений состоит из «Портрета Е.А. Новосильцевой», «Портрета В.И. Арсеньевой», «Портрета Е.Н. Давыдовой» и «Портрета неизвестной в желтой шали» – образов дам, обладающих вышеперечисленными в первом выводе общими чертами, которые обусловливают статичность образа,

парадность изображения и отстраненность модели от зрителя. Особое место между этими двумя группами занимает «Портрет Е.А. Мусиной-Пушкиной», который отличается разработанной программой произведения и естественной и выразительной статикой изображения, которые связаны с особым социальным статусом модели.

Наконец, в третью группу произведений входят «Портрет неизвестной в голубой шали» и «Портрет А.С. Безобразовой» – образы, обладающие неоднозначностью портретной характеристики и особой, менее активной трактовкой природы, обусловленной возрастом моделей (что свойственно и «Портрету Е.А. Мусиной-Пушкиной»). Иными словами, изображение женщин, находящихся в зрелом возрасте, имеет ярко выраженную специфику, которая выражается в несоответствии модели распространенной программе портрета или по причине неуместной парадности («Портрет неизвестной в голубой шали»), или по причине преклонного возраста, затрудняющего возможности парадного изображения («Портрет А.С. Безобразовой»).

В-третьих, первые две группы произведений, представляющих дам, соответствуют двум концепциям образа в портретах В.Л. Боровиковского 1790-х годов, которые нашли свое отражение в изображениях девушек и были выявлены в третьем параграфе данной главы. Таким образом, рассмотрение образов дам, обладающих похожими вариациями портретной характеристики, является обоснованием выделения двух тенденций в творчестве художника и дополнительным аргументом для опровержения распространенного представления о существовании устойчивого и единообразного канона изображения в его портретах в 1790-е годы. Иными словами, выявленные черты, характерные для образов дам, не только свидетельствуют об определенной специфике избранных выразительных средств, но и соответствуют общим особенностям творчества В.Л. Боровиковского, проявляющимся при создании разных портретных образов.

В-четвертых, единство творческой манеры художника не ограничивается такими общими и отвлеченными особенностями, как специфика портретной характеристики, но проявляется и в более конкретных деталях: зачастую портреты, представляющие моделей из разных групп, но написанные в один

промежуток времени, демонстрируют сходство в некоторых деталях. Так, «Портрет Е.А. Мусиной-Пушкиной», написанный в 1797 году, и «Портрет Е.А. Долгорукой», написанный в 1798 году, имеют общий сюжетный аспект (изображение модели в процессе чтения или творчества), тогда как «Портрет неизвестной в желтой шали», созданный в 1800 году, и «Портрет М.А. Орловой-Денисовой», созданный в 1801 году, отличаются невыразительностью художественного решения, что, возможно, демонстрирует исчерпанность портретной концепции женского образа, воплощенной в 1790-е годы, и готовность художника к новым творческим поискам.

Однако портреты В.Л. Боровиковского демонстрируют еще одну общую деталь, которая представляет собой сквозную тему его творчества в 1790-е годы – перекличка колористических акцентов в близких по дате написания произведениях. В образах дам, созданных в 1794-1796 годах («Портрет Е.А. Новосильцевой», «Портрет В.И. Арсеньевой», «Портрет неизвестной в голубой шали») определяющим является голубой оттенок. В произведениях, написанных в 1795-1796 годах («Портрет Н.И. Куракиной», «Портрет Е.Н. Арсеньевой»), преобладают мягкие золотистые краски. Портреты 1797-1798 годов («Портрет Е.А. Мусиной-Пушкиной», «Портрет Е.А. Долгорукой», «Портрет Е.Г. Темкиной») отличаются яркими акцентами розовато-красной цветовой гаммы. В произведениях, созданных в 1798-1799 годах («Портрет Е.И. Неклюдовой», «Портрет Е.А. Нарышкиной», «Портрет А.С. Безобразовой»), доминирующим снова оказывается голубой оттенок. Иными словами, в творчестве В.Л. Боровиковского прослеживается некоторая последовательность в использовании колористических акцентов в близких по дате создания произведениях. Эта особенность подтверждается имеющимися в научной литературе сведениями о процессе работы художника, писавшего с натуры только лицо и дорабатывавшего доличное в мастерской: в таких условиях использование похожих оттенков при одновременном создании нескольких произведений могло быть обусловлено практическими соображениями. Таким образом, колористическое решение в творчестве В.Л. Боровиковского обладает определенным единством в отдельные промежутки времени, что может служить средством для уточнения дат создания портретов и для атрибуции работ, пока не имеющих авторства.

ГЛАВА 4

ТВОРЧЕСТВО М.-Э. ВИЖЕ-ЛЕБРЕН В РОССИИ (1795-1801)

4.1. Тема материнства в автопортретах и образах русских женщин

Рассмотрение творчества М.-Э. Виже-Лебрен в России с произведений, представляющих моделей в образе матери, может быть обосновано несколькими причинами. Во-первых, в 1794-1795 годах художница исполнила два женских портрета с изображением детей, тогда как первые примеры представления моделей на фоне природы или в интерьере появились только в 1796 году. Иными словами, в самом начале пребывания М.-Э. Виже-Лебрен в Петербурге ей поступали заказы на исполнение семейного портрета, который не был настолько популярен в России в 1790-е годы.

Незначительное место семейного варианта в классификации жанра было обусловлено объективными трудностями освоения двойного и группового портрета в отечественной традиции, возникшей в Петровское время: отношение к портрету как к лику препятствовало привнесению жанровых мотивов, принижающих образ по эстетическим представлениям эпохи[511], поэтому самый распространенный способ объединения нескольких произведений заключался в их группировке en pendant, что позволяло совместить обособленность каждого в отдельности с художественной выразительностью целого[512]. В связи с этим изображение супругов или матери с ребенком в двойном портрете, обладающее наибольшей личной близостью, практически не встречается вплоть до 1790-х годов, когда отечественная культура получает общеевропейский вариант семейного портрета с признаками полупарадной формы благодаря художникам россики. Главными ее представителями в данном аспекте являлись И.-Б. Лампи-Старший, М.-Э. Виже-Лебрен и Ж.-Л. Монье, которые стремились к созданию парадного образа, сочетающего в себе подчеркивание знатного статуса модели с демонстрацией ее семейных добродетелей, что

[511] Агратина Е.Е. Александр Рослин и русская художественная среда: дисс. канд. иск. М., 2009. 132.
[512] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 144.

свидетельствовало «об интересе к таким качествам и отношениям человека, которые раньше оставались скрытыми, неважными для художественного осмысления»[513], и воплощалось, в первую очередь, силами иностранных художников. При этом специфика изображения матери с ребенком состояла в композиционном и содержательном подчинении младшего старшему, воспринимающегося в качестве взрослого, что проявлялось в костюме, прическе и манере держаться по правилам светского тона[514].

Во-вторых, образ матери представляет собой значимую часть творчества М.-Э. Виже-Лебрен на протяжении всей жизни в целом. Французская художница считалась одной из самых известных и талантливых женщин в европейской культуре на рубеже XVIII-XIX столетий и стремилась к достойному и благородному изображению женщины. Женские портреты с ребенком были так популярны в дореволюционной Франции, что образ заботливой матери может быть отнесен к социальным категориям, отраженным в живописи того времени[515]. В творчестве М.-Э. Виже-Лебрен тема материнства получила наиболее убедительное воплощение[516] во многом благодаря удивительной способности художницы отразить сущность детства и особую связь между матерью и ребенком[517]. При создании произведений она вдохновлялась композициями «Святых Семейств» итальянского Возрождения[518], а также работами Ж.-Б. Греза на тему любящей матери, которые высоко ценились критиками (в первую очередь, Д. Дидро) за их моральную составляющую[519].

Тема материнства играла большую роль не только в общественной и культурной жизни Франции, но и в личной судьбе М.-Э. Виже-Лебрен, которая известна значительной галереей автопортретных изображений. Автопортрет

---

[513] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 149.
[514] Там же. С. 155.
[515] Sheriff M.D. The Exceptional Woman… P. 43-44.
[516] Nolhac P. de. Madame Vigée-Le Brun: Peintre de Reine Marie-Antoinette. Paris: Goupil and Co., 1912. P. 4.
[517] Goodden A. The Sweetness of Life, A biography of Elisabeth Vigée Le Brun. London: André Deutsch Ltd., 1997. P. 62-63.
[518] Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun. Paris: Gallimard, 2001. P. 61-62.
[519] May G. Elisabeth Vigée Le Brun: The Odissey of Artist in an age of revolution. Yale: Yale university press, 2010. P. 60.

занимает важное место в классификации портретного жанра, демонстрируя уровень развития самосознания у художников исследуемой эпохи. Для М.-Э. Виже-Лебрен он не только служил средством утверждения собственной творческой личности, но и подчеркивал ее исключительное положение в мире художников. Отличительной особенностью автопортрета как жанра является большая свобода мастера в создании образа, который неизбежно предполагает взгляд художника на себя «со стороны» и, следовательно, включает субъективную оценку собственной личности[520], играющую значительную роль в творчестве французской художницы.

Проблема автопортретности применительно к творчеству М.-Э. Виже-Лебрен занимает значительное место в историографии ее творчества. Некоторые ученые воспринимают ее автопортреты как отражение внутреннего идеала художника[521], который во многом определяет особенности изображения женщин в целом[522]. Другие исследователи выявляют отличия в понимании задач автопортрета по сравнению с голландскими мастерами, которые использовали этот тип изображения скорее для изучения натуры, чем для приукрашивания собственной внешности[523]. Так или иначе автопортрет для М.-Э. Виже-Лебрен служил средством саморефлексии и фиксации значимых вех ее биографии[524], к которому, безусловно, относится рождение дочери в 1780 году. После этого события материнская любовь становится центральной темой в творчестве художницы[525], которая, тем не менее, утверждает в воспоминаниях о неготовности к этому событию[526], демонстрирующей ее стремление ставить искусство выше женской роли. В этой связи любопытен тот факт, что на Салоне М.-Э. Виже-Лебрен выставляет картину, изображающую Венеру с Купидоном в роли ее сына: это произведение, будучи созданным в период беременности, является идеальным воплощением процесса естественного

---

[520] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 135.
[521] Blum A. Madame Vigée-Lebrun peintre des grandes dames du XVIIIe siécle. Paris: H. Piazza, Edition d'Art, 1919. P. 6.
[522] Nolhac P. de. Madame Vigée-Le Brun… P. 3-4.
[523] Helm W.H. Vigée-Lebrun 1755-1842: Her Life, Works and Friendships, with a catalogue raisonné of the artist's pictures. London: Hutchinson & Co., 1915. P. 10.
[524] Sheriff M.D. The Exceptional Woman… P. 214.
[525] May G. Elisabeth Vigée Le Brun… P. 33.
[526] Воспоминания госпожи Виже-Лебрен… С. 158.

рождения в художественной форме[527] и отражает неразрывную связь искусства и личных событий в творчестве художницы.

Таким образом, тема материнства представляет собой важный предмет размышлений М.-Э. Виже-Лебрен и может быть рассмотрена на примере не только многочисленных женских портретов с изображением детей, написанных в России, но и некоторых автопортретов художницы с ребенком более раннего времени. Подобный подход позволит исследовать тему материнства в искусстве французской художницы через сопоставление семейных портретов с ее автопортретами, которое представляется достаточно перспективным для выявления сходств и различий в интерпретации данной темы.

Наиболее известные автопортреты М.-Э. Виже-Лебрен с дочерью написаны в 1786 и в 1789 годах и относятся к периоду наибольшей популярности художницы. Подобный успех связан с исполнением нескольких портретов Марии-Антуанетты, которая ценила образы художницы за гармоничное сочетание необходимой для парадного произведения лести и портретного сходства.

Первым будет рассмотрен «Автопортрет с дочерью» (1786; Лувр: Париж, Франция)[528], также именуемый «Материнская нежность». М.-Э. Виже-Лебрен изображает себя сидящей на канапе с дочерью на коленях. Именно поза, избранная мастером для портрета, определяет художественную силу произведения, которое выразительно представляет материнское чувство и нежность по отношению к ребенку. Выбор позы является важным элементом портретной концепции М.-Э. Виже-Лебрен, которая всегда стремилась найти наиболее соответствующий возрасту и характеру модели вариант расположения для усиления сходства и выразительности[529]. Художница обладала врожденным чувством изящества, а отсутствие академической практики (в связи с запретом для женщин заниматься анатомическими штудиями) компенсировала внимательным изучением старых мастеров[530], что придавало ее произведениям непосредственность и естественность в постановке и одевании фигур, столь

[527] Sheriff M.D. The Exceptional Woman… P. 42-43.
[528] Приложение. Иллюстрация 43. С. 296.
[529] Helm W.H. Vigée-Lebrun 1755-1842… P. 106.
[530] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 319.

несвойственные той эпохе[531]. В «Автопортрете с дочерью» фигура художницы занимает центральную часть изображения и слегка смещена в левую сторону, что акцентируется высокой спинкой канапе. М.-Э. Виже-Лебрен держит дочь на коленях и тесно прижимает к себе, обхватывая ее правой рукой за плечо и придерживая за пояс левой рукой. Сам ребенок сидит боком, спустив ножки с колен матери, и поворачивает голову в сторону зрителя с выразительным взглядом больших искренних глаз, полных надежды на материнскую защиту.

Изучение позы в «Автопортрете с дочерью» позволяет сделать вывод, что изображение матери и ребенка представляет собой одно композиционно-пространственное целое, которое, однако, имеет сложную координацию двух фигур. Если М.-Э. Виже-Лебрен уверенно располагается в пространстве картины, фиксируя ее центральную ось, то дочь занимает менее устойчивое положение, что проявляется в спущенных ногах и резком повороте головы. Ощущение неуверенности, характерной для позы ребенка, соотносится с особенностью обшей организации портрета – высокой спинкой канапе в его левой части, что в совокупности привносит в композицию диагональ с оттенком неустойчивости. Подобное композиционное решение было осознанным приемом М.-Э. Виже-Лебрен, так как именно на контрасте со скользящей позой дочери представление художницы обретает черты уверенности и готовности защитить своего ребенка в любой ситуации. Это единение, существующее между ними, особенно заметно в изображении лиц: М.-Э. Виже-Лебрен едва заметно склоняется к ребенку таким образом, что их головы соприкасаются, а в композиционном отношении имеют мягкую форму овала, подчеркнутую плавной линией платья матери и свидетельствующую о нежности семейных чувств.

Единение матери и ребенка выражено не только композиционно-пространственными, но и колористическими средствами. Так, платье девочки написано в белоснежных и гризайльных оттенках, которые буквально сливаются с тоном платья матери и усиливают цельность изображения. Колорит, избранный художницей для написания накидки платья, юбки и канапе

[531] Helm W.H. Vigée-Lebrun 1755-1842… P. 103.

и состоящий из золотистых, изумрудных глубоко синих цветов, позволяет создать пышный, колористически богатый и благородный образ, свидетельствующий о стремлении М.-Э. Виже-Лебрен добиться убедительной репрезентации себя в автопортрете. Однако доминирующим акцентом в цветовом решении оказывается белоснежный тон платья, который придает произведению простоту и искренность, необходимые для выражения материнского чувства, и при этом отодвигает на задний план богатство окружающих оттенков, тем самым маскируя парадные оттенки, присутствующие в данном портрете.

Этот портрет произвел фурор на Салоне 1787 года, но более любопытным оказывается не характер восторженных отзывов, а тот художественный контекст, в который художница помещает произведение, и тот смысл, который оно обретает. М.-Э. Виже-Лебрен сознательно ослабляет образ себя как матери созданием годом позже парного портрета – портрета ее хорошего друга художника Ю. Робера[532], представленного на Салоне 1789 года[533]. Логика представления этих работ как парных является оригинальной и беспрецедентной. Портрет ее мужа был бы подходящим партнером, если бы она хотела связать свой образ с темой семьи. Художница, однако, избегает этой возможности и подталкивает своих современников к осмыслению связи между портретируемыми, основанной на общности профессии. Здесь изображены два художника: один из них также является по случаю матерью. Критики хвалили портрет Ю. Робера за силу и энергию – качества, которые ассоциировались в критике того времени с мужским искусством[534]. Таким образом, в этих портретах художница разрушает любую естественную связь между ее полом и характером творческой манеры.

Второй «Автопортрет с дочерью» (1789; Лувр: Париж, Франция)[535], имеющий название «в греческом вкусе», значительно отличается от первого как по избранной программе, так и по художественным особенностям.

---

[532] Приложение. Иллюстрация 44. С. 296.
[533] Rasidich P.R. Qui peut définer les femmes? Vigée Lebrun’s Portraits of an Artist» // Eighteenth-Century Studies. Vol. 25. № 4 (Summer 1992). – P. 441-467. P. 452-454.
[534] Sheriff M.D. The Exceptional Woman… P. 46.
[535] Приложение. Иллюстрация 45. С. 296.

М.-Э. Виже-Лебрен представляет себя сидящей на краю кушетки с разворотом фигуры в левую сторону, обнимающей за пояс дочь, которая стоит рядом с матерью, обвив ее шею руками и прижавшись к ней всем телом. Фигуры изображены на фоне условного и неопределенного заднего плана, что подчеркивает пластическую убедительность их расположения в пространстве картины. Более того, подобная убедительность во многом обусловлена приемами организации композиции, которая имеет явные пирамидальные очертания и тем соответствует важнейшему принципу живописи классицизма, обращенной к возрождению идеалов античности в искусстве.

Обращенность к античности, заявленная в названии автопортрета, проявляется не только в композиционно-пространственных аспектах произведения. Во-первых, М.-Э. Виже-Лебрен исполняет одежду в духе античной моды: художница изображена в воздушной белоснежной тунике, придающей движениям мягкость и естественность, с красным поясом, завязанным на талии, и с красной повязкой на голове, поддерживающей легкие и свободно спускающиеся локоны прически. Широкие складки накидки, имеющей оливковый оттенок, соответствуют по характеру изображения таким же свободным очертаниям пояса, а колористически – изумрудному тону, в котором написана кушетка. Платье дочери имеет такие же легкие контуры, как и одеяние матери, и исполнено в голубоватых оттенках, которые оказываются созвучны по цвету кушетке и накидке и все вместе представляют нюансировку зелено-голубоватой палитры. Во-вторых, как уже видно из описания одежды представленных на портрете фигур, М.-Э. Виже-Лебрен использует ограниченную цветовую гамму, которая состоит из белого, красного, голубого и зеленого оттенков. Подобное решение художницы представляется ее осознанным выбором, который связан со стремлением добиться строгости и благородности колорита, что соответствует еще одному важному принципу классицистической живописи.

Тем не менее, следует отметить, что обращение М.-Э. Виже-Лебрен к теме античности в данном автопортрете хотя и демонстрирует на первый взгляд убедительную последовательность, достигнутую с помощью живописных средств классицизма (пирамидальность композиции, античная мода в одежде,

сдержанный колорит), но при этом вступает в противоречие с некоторыми особенностями организации портрета. Существующая композиционная продуманность изображения не отменяет наличия деталей, свидетельствующих о неустойчивом и неуверенном расположении фигур: так, мать с дочерью представлены в пустом пространстве с неопределенным задним планом – художница сидит на краю кушетки, а ребенок прижимается к матери головой таким образом, что часть лица оказывается в тени, и как будто ожидает защиты с ее стороны.

Это противоречие, присутствующее в «Автопортрете с дочерью», требует обращения к истории создания произведения, которая, возможно, позволит объяснить, каким образом взаимосвязаны античные мотивы в изображении фигур и свойственная им внутренняя противоречивость. Произведение было создано в 1789 году, когда произошла Великая Французская революция, которая изменила развитие не только французской, но и общемировой истории. Исследование более точной даты позволит понять контекст написания портрета, определяющий особенности его художественного решения.

Следуя хронологии жизни М.-Э. Виже-Лебрен, созданной Ж. Арош-Бузинак[536], произведение было создано весной 1789 года, в промежутке между публикацией переписки художницы с Ш.А. Калонном – скандальным государственным деятелем эпохи Людовика XVI (март) и чтением «Оды к Генеральным Штатам» французского поэта и критика П.-Л. Женгенэ в доме художницы (апрель). Таким образом, создание «Автопортрета с дочерью» относится к марту-апрелю 1789 года – крайне насыщенному периоду в истории Франции, предшествующему созыву Генеральных штатов (5 мая того же года).

Более того, изучение биографии М.-Э. Виже-Лебрен позволяет сделать вывод, что она не только находилась в курсе самых важных политических событий, но и лично общалась со многими важными деятелями как периода монархии (Ш.А. Калонн), так и предреволюционной эпохи (П.-Л. Женгенэ). Фигура второго из них более интересна в связи с творчеством художницы. Пьер-Луи Женгенэ был известным французским поэтом и музыкальным

[536] Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition... P. 334.

критиком, активным участником революционных событий, что проявилось в написании «Оды к Генеральным штатам» (апрель 1789 года) и сотрудничестве с журналом «La feuille villageiose» (с сентября 1790 года), целью которого было распространение правильных представлений о целях и принципах французской революции[537]. Однако большее значение для исследования имеет «Ода к Генеральным штатам», художественные особенности которой позволяют лучше понять историко-художественный контекст написания «Автопортрета с дочерью» М.-Э. Виже-Лебрен. П.-Л. Женгене неслучайно избрал лирическую форму оды, которая, во-первых, отсылала к великим творениям поэтов античной Греции, а, во-вторых – представлялась наиболее адекватной для отражения знаменательных событий 1789 года[538]. Иными словами, создание художественных произведений с явным обращением к искусству Древней Греции («Ода к Генеральным штатам» Женгенэ и «Автопортрет с дочерью» М.-Э. Виже-Лебрен) в период начала Великой Французской революции свидетельствует о значительной роли античности в осмыслении этих эпохальных событий современниками.

Тем не менее, трактовка античности в этом произведении отличается неоднозначностью. Строгость и лаконичность композиции приводит некоторых исследователей к мысли о влиянии творчества Ж.-Л. Давида[539], который занимал ведущее положение в искусстве последних лет перед революцией и определял многие художественные тенденции (например, исчезновение сельских сюжетов в живописи после 1787 года)[540]. При этом художница не поддерживала суровую геометрическую трактовку античных тем в его творчестве[541] и отдавала предпочтение тому пониманию древности в живописи Ф. Буше и Ж.-М. Вьена, которое именуется «милая античность»[542]. В искусстве М.-Э. Виже-Лебрен влияние античности проявляется не в имитации сюжетов с

---

[537] Женгенэ, Пьер-Луи// Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. Т. XIa: Евреиновы – Жилон.СПб., 1894. С. 858-859.
[538] Grossi P. Pierre-Louis Ginguené, historien de la littérature italienne. Bern: Peter Lang, 2006. P. 51.
[539] Hautecoeur L. Madame Vigée-Lebrun… P. 61.
[540] Nolhac P. de. Madame Vigée-Le Brun… P. 143.
[541] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 40.
[542] Hautecoeur L. Madame Vigée-Lebrun… P. 52.

римских барельефов и греческих ваз, а в строгости линий и смягченных форм, в искренности и смелости выражения[543]. В данном произведении указанные черты присутствуют, но не отменяют некоторой противоречивости образа: греческое платье может как свидетельствовать об увлечении античностью, так и напоминать о скандальном «греческом ужине» 1788 года в доме художницы, вызвавшем сплетни о невероятной сумме потраченных денег[544]. Таким образом, автопортрет художницы обладает удивительной многозначностью, провоцирующей его разнообразные трактовки.

Существенным моментом оказывается и историко-культурная перспектива, в которую М.-Э. Виже-Лебрен помещает, как и в случае с первым автопортретом, произведение и тем самым придает ему дополнительный смысл. Этот портрет был особенно дорог художнице, поэтому в завещании она попросила родственников подарить его музеям Парижа[545]. Подобная значимость может быть связана как со сложностью исторического момента создания произведения, так и с его идейным и эстетическим содержанием. Известен факт, что при написании семейных портретов М.-Э. Виже-Лебрен вдохновлялась работами художников итальянского Возрождения, в особенности Рафаэля, который в данном случае выступает в роли художественного эталона. Во Франции XVIII века Рафаэль был известен как мастер изящества не только по характеру живописи, но и по образу жизни идеального придворного[546]. Изящество, в свою очередь, ассоциировалось в большей степени с женской природой, поэтому М.-Э. Виже-Лебрен не только демонстрирует преемственность с итальянским художником, включая себя в историческую традицию великих мастеров, но и возвеличивает женскую природу, для которой является естественным то, чем славен в искусстве Рафаэль.

Таким образом, изучение двух «Автопортретов с дочерью», написанных М.-Э. Виже-Лебрен во Франции до эмиграции, позволяет сделать вывод о многозначности смыслов, которые отражают особенности художественного

---

[543] Blum A. Madame Vigée-Lebrun… P. 9.
[544] Sheriff M.D. The Exceptional Woman… P. 47-48.
[545] Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun… P. 244.
[546] Sheriff M.D. The Exceptional Woman… P. 69.

контекста, а также исторические, идейные и эстетические подтексты, необходимые для реконструкции мироощущения, воплощенного в этих произведениях, которые, кроме того, демонстрируют как значительные отличия, так и общие моменты в трактовке образа матери. Так, если первому произведению, созданному в 1786 году, присущ оттенок парадной характеристики, которая, проявляясь в убедительности позы, трактовке одежды и тканей, сложной координации двух фигур, тем не менее, остается слабовыраженной благодаря единению в изображении матери и ребенка, достигнутому композиционно-пространственными и колористическими средствами, то написанный в 1789 году портрет, несмотря на реализацию некоторых принципов классицистической живописи, отличается неустойчивой позой и неопределенным задним планом, что свидетельствует о чувстве неуверенности изображенных персонажей, имеющем оттенок камерной характеристики. При существующих отличиях, касающихся сочетания парадных и камерных черт в этих произведениях, безусловно общим моментом является пристальное внимание М.-Э. Виже-Лебрен к отображению отношений между матерью и ребенком, а если быть точнее – к особой нежности их проявления, что представляет собой главную особенность ее автопортретов с дочерью.

Первым семейным портретом кисти М.-Э. Виже-Лебрен, имеющим отношением к русскому этапу ее творчества, является «Портрет А.П. Голицыной с сыном» (1794; ГМИИ: Москва, Россия)[547]. Александра Петровна Голицына (1774-1842), урождённая Протасова, была дочерью сенатора, генерал-поручика Петра Степановича Протасова (1730—1794) и в связи с ранней смертью матери воспитывалась в доме у тётки Анны Степановны Протасовой (1745-1826) – камер-фрейлины и личного друга императрицы Екатерины II[548]. Спустя некоторое время она была пожалована во фрейлины и в 1791 году вышла замуж за шталмейстера, тайного советника князя Алексея Андреевича Голицына (1767—1800), скорая смерть которого сильно ее потрясла и вызвала потребность найти утешение, которым для нее

[547] Приложение. Иллюстрация 46. С. 296.
[548] Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition… P. 267.

стало католичество[549], официально принятое намного позднее, в 1818 году.

Художница представляет фигуру А.П. Голицыной сидящей на канапе фронтально по отношению к зрителю и держащей на руках ребенка, который опирается коленями на ноги матери и прижимается к ней телом. По сравнению с автопортретами, написанными во Франции и исследованными выше, данное произведение отличается более выраженной репрезентацией модели.

Во-первых, особенности расположения фигур свидетельствуют о значительном внимании М.-Э. Виже-Лебрен к подробному написанию интерьера, что особенно заметно при сопоставлении с автопортретом 1786 года, имеющим также интерьерный характер. В произведении, созданном до эмиграции, художница использует укрупненный масштаб изображения и неопределенный фон, что приводит к фрагментации пространства и акцентирует эмоциональную связь, существующую между матерью и ребенком. В «Портрете А.П. Голицыной» М.-Э. Виже-Лебрен представляет фигуры в меньшем масштабе, что расширяет пространство произведения: так, канапе, на котором сидят мать с ребенком, написан более подробно, с изображением подушки в левой части и с оставлением свободного места – в правой (здесь стоит упомянуть о любви самой художницы к роскошным длинным диванам и кушеткам, которые были настолько удобны, что она не могла больше сидеть в креслах[550]). Эта разреженность в расположении фигур сочетается с большей композиционной четкостью заднего плана: пилястры, написанные по краям произведения, не только фиксируют границы портретного пространства, но и имеют едва заметный наклон в нижней правой части, усиленный светотеневой моделировкой в левой части, что акцентирует изображение матери с ребенком в центре портрета. Более того, выбор пилястр в качестве мотива для написания заднего плана, исполненных с тональными градациями серовато-бежевого цвета и тем самым напоминающих гризайль, свидетельствует об обращении к античным архитектурным мотивам, которые придают интерьеру основательность и парадный оттенок[551].

---

[549] Историко-художественная выставка русских портретов… С. 296.
[550] Воспоминания госпожи Виже-Лебрен… С. 52.
[551] Hautecoeur L. Madame Vigée-Lebrun… P. 36.

Во-вторых, характер изображения матери с ребенком также не лишен парадных черт. Обращает на себя внимание поза, в которой представлены модели: если А.П. Голицына имеет легкий разворот фигуры в левую сторону, то ее дочь – в правую сторону, навстречу матери, что усиливает композиционную выразительность их расположения и придает единство изображению. Однако избранная художницей поза характеризуется не только убедительностью, но и некоторой искусственностью. Поза ребенка сильно напоминает детские образы мифологической живописи классицизма – ангелов, что придает его изображению оттенок условности. Более того, рука А.П. Голицыной, которая придерживает ребенка, написана практически по центру произведения и демонстрирует скорее готовность защитить ребенка, чем нежность проявления чувств, так как ее резкая и убедительная трактовка оказывается намного выразительнее лица матери, не проявляющего каких-либо эмоций. Подобная убедительность в изображении движения во многом связана со звучным колоритом: яркое пурпурное платье и голубой платок А.П. Голицыной, не только напоминают образ Девы Марии[552], усиливающий тему материнства, но и оживляют всю композицию, придавая энергичность позе. Чувство цвета было одним из главных достоинств живописи М.-Э. Виже-Лебрен в глазах современников и проявлялось в простоте сочетаний и ясной трактовке полутонов[553], что дает основания некоторым исследователям видеть в художнице предтечу Ж.-О.-Д. Энгра[554]. Ощущение подвижности, вызванное цветовые решением «В Портрете А.П. Голицыной», поддерживается трактовкой ткани: так, шаль, оформляющая ее прическу, опадает широкими складками, которые мягко и деликатно обвивают ее фигуру.

Таким образом, «Портрет А.П. Голицыной с дочерью» демонстрирует некоторые представительные черты. Подробное изображение интерьера с пилястрами на заднем плане придает пространству ясность и убедительность, тогда как трактовка фигур, несмотря на композиционное единство, отличается некоторой искусственностью, при которой наиболее важным оказывается не

[552] Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition… P. 267.
[553] Helm W.H. Vigée-Lebrun 1755-1842… P. 103.
[554] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 316.

отражение нежных чувств, имеющих индивидуальный характер в данной семье, а выразительная репрезентация матери как определенного портретного типа, что говорит о парадном характере произведения.

Следующим произведением, созданным М.-Э. Виже-Лебрен в России, является «Портрет Е.Н. Меншиковой с дочерью» (1795; Национальная галерея Армении, Ереван)[555]. Екатерина Николаевна Меншикова (1764-1832), урожденная Голицына, была дочерью обер-гофмаршала князя Николая Михайловича Голицына (1727-1787) и Екатерины Александровны (1728-1769), урожденной Головиной, и вышла замуж за действительного тайного советника и сенатора Сергея Александровича Меншикова (1746-1815)[556]. Этот портрет по живописным особенностям значительно отличается от предыдущего произведения. Художница изображает модель в поколенном формате, сидящей на стуле за пианино и повернутой лицом к зрителю, с ребенком на руках. Данный портрет производит очень умиротворенное впечатление, достигнутое разнообразием использованных художественных средств.

Во-первых, М.-Э. Виже-Лебрен создает гармоничную среду для спокойного пребывания фигур в произведении. В левом углу портрета располагается пианино с нотами на его верхней крышке, которые соответствуют изображению головы ребенка, а в правом углу виднеется край стула с широкой спинкой – оба этих интерьерных мотива не только заполняют края произведения, создавая единство переднего плана изображения, но и придают пространству умиротворенный характер частной семейной жизни. Неопределенный задний фон, выполненный в сероватых оттенках, дополнительно акцентирует первый план произведения и усиливает ощущение умиротворенности, которое возникает благодаря как интерьерным деталям, так и особенностям расположения фигур. Так, изображение матери с ребенком имеет явные пирамидальные очертания, создаваемые разворотом колен Е.Н. Меншиковой в правую сторону и широким и свободным ниспаданием шали, что обусловливает спокойствие и ясность композиции.

Во-вторых, подобная умиротворенность связана не только с

[555] Приложение. Иллюстрация 47. С. 297
[556] Историко-художественная выставка русских портретов… С. 308.

композиционно-пространственными, но и с колористическими средствами, использованными М.-Э. Виже-Лебрен. Художница пишет интерьерную часть портрета в блеклой цветовой гамме, состоящей их сероватых, коричневатых и изумрудных оттенков, а для трактовки фигур избирает более яркие и светлые тона: платье Е.Н. Меншиковой написано в голубоватых оттенках, ее шаль – в светло-красных, а платье дочери – в салатовых. Такое колористическое решение акцентирует изображение матери и ребенка и при этом наделяет их позы спокойствием, во многом обусловленным соответствием светлых оттенков естественному характеру освещения, которое деликатно выявляет контуры фигур.

В-третьих, умиротворенность и естественность, свойственные композиционно-пространственным и колористическим средствам, остаются важной составляющей портретной характеристики. Изображение матери с ребенком представляет собой одно пластическое целое и сохраняет ощущение натуроподобности: движения фигур, в отличие от «Портрета А.П. Голицыной», имеют плавный характер и телесную убедительность. Изображения лиц также отмечены внутренним спокойствием: Е.Н. Меншикова слегка склоняет голову в левую сторону, тогда как ребенок с надеждой и любовью поднял глаза на мать, а мягкость и естественность светотеневой моделировки лиц органично соответствует нежности и деликатности чувств, существующих между фигурами.

Таким образом, «Портрет Е.Н. Меншиковой» является замечательным образцом искусства М.-Э. Виже-Лебрен, в котором такие черты, как умиротворенность общего состояния, естественность изображения и деликатность чувств оказываются выраженными разнообразными средствами портретной живописи (композиционно-пространственные решения, колористические акценты, нюансы портретной характеристики) и представляют собой художественный синтез, проявляющийся в единстве неуловимого эмоционального состояния и определенности его пластического воплощения.

Следующим произведением является «Портрет С.В. Строгановой с

сыном» (1798-1800; ГМИИ: Москва, Россия)[557]. Софья Владимировна Строганова (1775-1845), урождённая Голицына, была дочерью дипломата и военного Владимира Борисовича Голицына (1731-1799) и «усатой княгини» Натальи Петровны (1741-1837), урожденной Чернышевой, которая воспитывала ребенка за границей до 15 лет. В 1793 году она вышла замуж за будущего члена Негласного комитета Павла Александровича Строганова (1774-1817), а через год – родила первого ребенка, сына Александра. После воцарения Павла I семья переезжает в Петербург и участвует в придворной жизни великокняжеского кружка, а С.В. Строганова стала близкой подругой будущей императрицы Елизаветы Алексеевны и отличалась высокими моральными добродетелями, отказываясь не только от придворных отличий, но и от ухаживаний Александра I. Главным в жизни С.Ф. Строгановой была любовь к мужу и забота о детях, отраженная в нежной и лиричной переписке между супругами, поэтому настоящей трагедией для семьи стала смерть единственного сына Александра Павловича (1794-1814), изображенного на портрете: муж не выдержал потери и умер через несколько лет, а вдова продемонстрировала чудеса душевной стойкости, наладив административно-хозяйственные дела в большом майорате.

«Портрет С.В. Строгановой с сыном» по внешним типологическим признакам соответствует рассмотренным выше примерам, воплощающим образ матери на русском этапе ее творчества. Художница изображает модель в поколенном формате, сидящей на канапе и развернутой в левую сторону, с ребенком на руках, который, в отличие от предыдущих портретов, не сидит на коленях матери, а, будучи еще младенцем, лежит в ее объятьях.

М.-Э. Виже-Лебрен на первый взгляд уделяет незначительное внимание созданию интерьера, который, тем не менее, занимает важное место в организации композиции. Так, глубокий изумрудный тон канапе, написанный без выявления каких-либо деталей, и неопределенный зеленоватый цвет заднего плана воспринимаются как общий фон для демонстрации фигур. Более того, это единство, присущее трактовке интерьера, проявляется не только

[557] Приложение. Иллюстрация 48. С. 297.

колористически, но и композиционно: граница между канапе и задним фоном проходит ровно по середине изображения и тем самым образует горизонтальную ось всего произведения. Подобная геометрическая построенность, свойственная портрету, оказывается еще более выразительной благодаря особенностям расположения фигур. Изображение матери с ребенком имеет пирамидальные очертания, даже более явные, чем в «Портрете Е.Н. Меншиковой»: шаль на голове С.В. Строгановой равномерными складками ниспадает по обеим сторонам, и даже голова ребенка, лежащего на руках матери, не выступает за границы этой пирамиды. Иными словами, выверенность композиционного решения, выраженная в четком геометрическом построении интерьера и в пирамидальных очертаниях группы матери с ребенком, придает изображению простоту, ясность и убедительность.

Трактовка фигур в такой же степени, как и композиция, отмечена лаконичностью и выразительностью. М.-Э. Виже-Лебрен использует зеленый, коралловый и белый оттенки для изображения матери с ребенком: зеленый дополняет по тону интерьер, а коралловый с белым позволяют добиться яркости и при этом некоторой сдержанности общего решения, свойственной и портретной характеристике. Так, лицо С.В. Строгановой написано с умеренной светотенью и с выявлением всех физиогномических черт, а движения рук, держащих младенца, демонстрируют телесную убедительность естественность. Ребенок же свободно и спокойно лежит на руках у матери, поднимая глаза на нее в ожидании защиты и заботы. Тем не менее, в произведении присутствует ощущение некоторого напряжения и отстраненности, которое лишает образ парадных черт и, возможно, обусловлено биографическими фактами в период создания портрета: существующее представление о семейной гармонии у четы Строгановых не соответствует сведениям из воспоминаний М.-Э. Виже-Лебрен, упоминавшей об увлечении мужа французской актрисой[558], что стало потрясением для жены и источником глубоких страданий и могло повлиять на лаконичность и необычность художественного решения.

Таким образом, «Портрет С.В. Строгановой» свидетельствует о

[558] Воспоминания госпожи Виже-Лебрен… С. 56-57.

значительно большем внимании М.-Э. Виже-Лебрен к построению геометрически ясной и убедительной композиции по сравнению с портретной характеристикой, что позволяет художнице создать крайне лаконичный, сдержанный, но при этом выразительный образ матери.

Следующим произведением, представляющим другой вариант интерпретации семейной темы, является «Портрет Е.С. Самойловой с детьми» (1797; ГЭ: Санкт-Петербург, Россия)[559]. Подробная биография модели была приведена при описании портрета кисти И.-Б. Лампи-Старшего[560], но может быть дополнена в контексте семейного группового портрета: Е.С. Самойлова сочетала в себе стремление к щегольству, активный и властный характер, а также нежное и любящее отношение к детям: несмотря на свою неоднозначную репутацию в свете, графиня воспитывала дочерей в строгости, прекрасно осознавая на личном примере пагубное влияние рассеянной светской жизни, и не разрешала им отдельно выезжать без своего согласия.

В отличие от предыдущих произведений, в данном случае М.-Э. Виже-Лебрен представляет модель в полный рост, с подробным написанием интерьера, что свидетельствует о парадной программе портрета. Художница демонстрирует большое мастерство в организации композиции, имеющей усложненный характер. Е.С. Самойлова изображена в открытой части дома, с видом парка в правом углу произведения, сидящей на канапе в окружении двух детей: слева мальчик, младший из них, стоит на подставке у канапе, держа мать за руку, тогда как справа дочь, старшая из них, опирается руками на канапе и смотрит в их сторону. Фигуры представлены в богатом и тщательно написанном интерьере: фоном для них служит угловая стена дома, имеющая античные мотивы (пилястры, картуши), а само пространство отличается разнообразием предметов, придающих обстановке индивидуализированный характер. Наиболее интересным элементом является изображенная в левой части консоль, которая, во-первых, накрыта пышной розовой шалью, выступающей своеобразным занавесом для фигуры льва, расположенной в тени внутри, а во-вторых – выступает в роли опоры для

[559] Приложение. Иллюстрация 49. С. 297.
[560] Этот портрет был рассмотрен в первом параграфе второй главы. С. 74-77.

курильницы, испускающей легкий дым в сторону фигурной группы. Этот сложносочиненный мотив имеет большое значение, так как выделяет передний план изображения и противопоставлен изображению парка в правой части портрета, тем самым привнося в пространственные отношения легкое диагональное движение, оживляющее расположение фигур.

Другие предметы, представленные на портрете, позволяют не только наполнить интерьер, но и усилить некоторые акценты в произведении: так, пышная подушка для ног Е.С. Самойловой фиксирует позу фигуры и ее легкий разворот в левую сторону, два клубка пряжи изумрудного и алого цвета чуть правее подушки соотносятся с куском ткани, лежащим на коленях матери, и свидетельствуют о ее занятиях шитьем в данный момент (работа над тканью еще не закончена, что понятно благодаря продетой нитке), а еще чуть правее представлена дочка, в подоле платья которой находятся цветы, соответствующие, в свою очередь, изображению цветов в парке и тем самым выступающие своеобразным переходом между интерьером и природой. Все вышеперечисленные мотивы имеют не только композиционные, но и колористические связи, так как написаны в разнообразных вариациях зеленого и красного тонов, что служит дополнительным средством для придания единства изображению.

Отношения между фигурами, представленными на портрете, отмечены не меньшей продуманностью внутренней организации. Во-первых, взгляды моделей создают сложную перекличку в пространстве произведения: мальчик, стоящий в обнимку с мамой и изображенный в профиль, поворачивает голову и смотрит прямо на зрителя, тогда как мать семейства слегка склоняет голову и обращает взгляд на сына, а дочь представлена отдельно от матери с братом и смотрит на них обоих так, как будто только что пришла из парка, на что указывают цветы в подоле платья. Подобная игра взглядов соответствует диагональному построению композиции, что усиливает единство пространственной организации портрета и изображения семейной группы. Более того, включение общего сюжетного мотива в изображение фигур является важным условием для более естественной демонстрации их взаимоотношений, «которые выступают причиной совместного

позирования»[561]. Во-вторых, движения фигур выполнены М.-Э. Виже-Лебрен в общей манере: Е.С. Самойлова одной рукой нежно держит руку своего сына, а второй обхватывает его за плечо, а дочь мягко облокачивается о канапе одной рукой и аккуратно держит подол платья - все эти жесты обладают округлыми очертаниями, что придает позам моделей естественность и непринужденность

Таким образом, «Портрет Е.С. Самойловой» представляет собой пример семейного группового портрета со сложной программой, которая была мастерски реализована М.-Э. Виже-Лебрен. Художница уделяет значительное внимание подробному написанию пространства, включающего в себя как интерьер с тщательным изображением предметов, так и вид парка, расширяющий границы произведения. Продуманности окружающей среды органично соответствует и расположение фигур, которые образуют внутреннее единство благодаря игре взглядов и характеру движений и при этом исполнены внутреннего неоконченного движения, вызванного некоторыми повествовательными акцентами (цветы в подоле платья дочери, нить, продетая в ткань на коленях Е.С. Самойловой) и потому поддерживающего диагональный импульс, заложенный в композиционном построении портрета. Иными словами, данное произведение органично сочетает задачу убедительного представления благородной и богатой семьи, которое проявляется в большом внимании к предметной составляющей, с задачей отражения чувства семейного единения, достигнутого благодаря соответствию композиционно-пространственных принципов изображения особенностям координации фигур, и тем самым относится к лучшим групповым семейным портретам, созданным М.-Э. Виже-Лебрен в России.

Последним произведением является «Портрет А.С. Строгановой с сыном» (1795-1801; ГЭ: Санкт-Петербург, Россия)[562]. Баронесса Анна Сергеевна Строганова (1765-1824), урожденная Трубецкая, была дочерью князя Сергея Алексеевича Трубецкого (1731 – 1777)[563], родной сестрой графини Е.С. Самойловой (1763-1830), портрет которой с детьми был рассмотрен выше,

[561] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 138.
[562] Приложение. Иллюстрация 50. С. 297.
[563] Историко-художественная выставка русских портретов… С. 305.

и в 1791 году вышла замуж за дипломата Григория Александровича Строганова (1770-1857)[564]. Это произведение отличается от всех образов матери, рассмотренных ранее в данном параграфе. Художница изображает мать с ребенком в поясном формате и в трехчетвертном развороте, на фоне природы в правой части произведения и с античной колонной – в левой. Изучение истории создания данного произведения позволит объяснить художественное решение, которое оказывается несвойственным для групповых семейных портретов, созданных М.-Э. Виже-Лебрен в России.

Первоначальный замысел художницы заключался в погрудном изображении матери с ребенком, при котором главными в портрете оказывались лица моделей, не имеющие каких-либо дополнительных внешних средств портретной характеристики, будь то поза, жесты или интерьер. Затем замысел произведения был изменен в сторону большей подробности общего решения[565], поэтому М.-Э. Виже-Лебрен дополняет портрет написанием фигуры А.С. Строгановой до колен, представлением ребенка в полный рост стоящим на коленях у матери и написанием античной колонны в левой части картины. В результате художница создает образ, имеющий мало общего по формально-типологическим признакам с предыдущими произведениями и отдаленно напоминающий только «Автопортрет» 1786 года, который обладает некоторой фрагментарностью художественного решения.

Несмотря на более ограниченный диапазон изобразительных средств, вызванный форматом произведения, М.-Э. Виже-Лебрен создает достаточно убедительный образ. Во-первых, художница демонстрирует мастерство в организации композиции. Изображение матери с ребенком в самом центре портрета акцентировано благодаря особенностям окружающего их пространства: античная колонна в левом углу не только фиксирует задний план произведения, имеющий достаточно открытый характер из-за вида природы в правом углу, но и выступает в роли своеобразной опоры для фигур, развернутых в левую сторону, тогда как верхний край стены, написанной за их спинами, проходит как на уровне талии А.С. Строгановой, так и ровно по

[564] Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition… P. 268.
[565] Ibid. P. 268.

центральной оси изображения ее руки, которая надежно и уверенно придерживает ребенка, тем самым придавая семейной группе убедительность. Эти композиционные нюансы обусловливают фрагментированный характер произведения, так как вид природы, служащий фоном для написания фигур и четко ограниченный вертикальной (античная колонна) и горизонтальной (край стены) осями, напоминает комнату с видом на окно и тем самым усиливает интерьерные черты данного произведения.

Во-вторых, М.-Э. Виже-Лебрен достигает выразительности в трактовке моделей. Художница использует естественное и ровное освещение, которое позволяет ей мягко и деликатно моделировать лица фигур. Движения А.С. Строгановой отличаются пластической убедительностью и некоторой величавостью, тогда как ребенок представлен в сложном развороте, который подчеркивает гибкость фигуры и при этом не препятствует телесной достоверности, далекой от искусственности детских изображений в некоторых предыдущих произведениях. Свойственная фигурам пластическая убедительность вызывает ощущение спокойствия их внутреннего состояния, которое во многом обусловлено направлением взглядов в правый угол, за пределы произведения: зритель оказывается как будто лишним в этой сцене семейного уединения, имеющей явные камерные оттенки.

Таким образом, «Портрет А.С. Строгановой» является любопытным примером того, как художник изменяет первоначальный замысел портрета, расширяя его программу и формат. И следует сказать, что М.-Э. Виже-Лебрен замечательно справляется с этой непростой задачей: продуманная организация композиции позволяет не только выделить изображение матери с ребенком в центре, но и добиться интерьерного эффекта в написании природы, а уверенная пластическая моделировка фигур вкупе с направлением их взглядов в сторону способствует независимости и отрешенности от зрителя, что придает образу матери оттенки камерной характеристики.

Итак, рассмотрение образа матери в творчестве М.-Э. Виже-Лебрен через сопоставление ее автопортретов 1780-х годов с семейными портретами, созданными в России, позволяет прийти к выводу о наличии как общих, так и различных черт. Одной из главных особенностей, сближающих эти две группы

произведений, является сочетание определенного формата, чуть превышающего поколенный масштаб изображения, с написанием модели в интерьере. Только два портрета не соответствуют этой тенденции: «Портрет Е.С. Самойловой с детьми» представляет фигуры в полный рост, а «Портрет А.С. Строгановой с сыном» – в поколенном формате, который является измененным и расширенным вариантом первоначального замысла с погрудным изображением. Однако в данном случае исключения скорее подтверждают правило, чем опровергают вышеуказанную тенденцию: эти произведения свидетельствуют о легких отклонениях от господствующего типа портрета, которые могут быть объяснены творческими поисками вариаций для достижения большей выразительности в семейных портретах. Эта мысль косвенно подтверждается тем фактом, что именно в «Портрете Е.С. Самойловой» и «Портрете А.С. Строгановой» М.-Э. Виже-Лебрен включает в произведения изображение природы, что обогащает и усложняет портретную программу.

Сопоставление автопортретов с семейными портретами позволяет выявить не только типологическое сходство, но и общий подход в создании образа. Так, во многих произведениях художница использует принципы пирамидального построения в изображения матери с ребенком, что обусловливает ясность композиции и убедительность расположения фигур («Автопортрет» 1789 года, «Портрет Е.Н. Меншиковой с дочерью», «Портрет С.В. Строгановой с сыном»). Кроме того, некоторые портреты отличаются особенной продуманностью композиционного решения даже в ситуации крайне сложной портретной программы («Портрет Е.С. Самойловой с детьми») или в случае резкого изменения пожеланий заказчика («Портрет А.С. Строгановой с сыном»), что подтверждает высокий профессиональный уровень М.-Э. Виже-Лебрен, готовой решать самые сложные живописные задачи.

Констатация общих черт в разных группах произведений свидетельствует о единстве творческих принципов, свойственных искусству французской художницы, но именно выявление различий в трактовке образа матери, имеющихся в автопортретах и семейных портретах, позволит уяснить личное отношение мастера к данной теме, которое определяет эмоциональную окраску

портретной характеристики. Наиболее простым способом для выявления различий представляется разделение портретов на парадные и камерные, которое, тем не менее, оказывается непродуктивным и непоказательным в случае М.-Э. Виже-Лебрен: преобладание парадной или камерной характеристики не является прерогативой одной из групп, а свойственно произведениям из обеих групп: так, к числу парадных образов следует отнести «Автопортрет» 1786 года, «Портрет А.П. Голицыной с сыном» и «Портрет Е.С. Самойловой с детьми», к числу камерных – «Автопортрет» 1789 года, «Портрет Е.Н. Меншиковой с дочерью», «Портрет А.С. Строгановой с сыном», «Портрет С.В. Строгановой с сыном». Тем не менее, на примере творчества М.-Э. Виже-Лебрен возможно выявление некоторых устойчивых приемов, сочетание которых определяет преимущественно парадный или камерный характер образа: яркий, звучный или более сдержанный тональный колорит; подвижность или мягкость в трактовке тканей; убедительная напряженность или естественность движений и поз.

Итак, ключевым моментом для выявления специфики в интерпретации образа матери в разных группах произведений должна быть не принадлежность к парадному или камерному типу портрета, а общая особенность, присутствующая во всех произведениях и, тем не менее, определяющая принципиальное различие образов. Такой особенностью оказывается трактовка интерьера: если в автопортретах он как таковой отсутствует, то в семейных портретах играет разнообразную роль, будучи то предельно условным («Портрет С.В. Строгановой с сыном»), то разработанным с разной степенью подробности («Портрет А.П. Голицыной с сыном», «Портрет Е.Н. Меншиковой с дочерью», «Портрет Е.С. Самойловой с детьми») или даже усложненным изображением природы («Портрет Е.С. Самойловой с детьми», «Портрет А.С. Строгановой с сыном»).

Внимание к созданию интерьера только на первый взгляд может казаться внешним и второстепенным элементом произведения, так как оно является важным средством выстраивания отношений между моделью и окружающим миром в пространстве портрета и позволяет понять расставленные художником акценты. Отсутствие внимания к интерьеру в автопортретах приводит к

выделению изображения фигур, которые оказываются и композиционным, и смысловым центром произведения в отсутствии дополнительных сюжетно-предметных мотивов. Все внимание зрителя фокусируется на группе матери с ребенком, поэтому их взаимоотношения становятся главным сюжетом произведения, что свидетельствует о большей роли темы материнства в автопортретах М.-Э. Виже-Лебрен по сравнению с семейными портретами, созданными в России.

Однако значимой представляется не только роль, отведенная теме материнства в композиционной организации произведений, но и специфика портретной характеристики, имеющая отличия в двух группах, что является второй отличительной особенностью, существующей между ними. Если автопортреты художницы исполнены нежностью чувств и душевной близостью между матерью и ребенком[566], что выражено в индивидуальности и живости поз, в непосредственности изображения детской искренности, то образы женщин с детьми, созданные М.-Э. Виже-Лебрен в России, отмечены некоторой сдержанностью в выражении чувств, которая проявляется в искусственности поз, в нейтральности портретной характеристики, в обобщенности трактовки группы, в которой каждая из моделей не представляет индивидуально выразительную фигуру.

Разная степень убедительности в выражении семейных чувств, свойственная автопортретам и групповым портретам, позволяет сделать выводы о значении темы материнства как для заказчика, так и для мастера. Рассмотрение семейных портретов, созданных М.-Э. Виже-Лебрен в России и отличающихся нейтральностью портретной характеристики, сдержанностью проявления материнских чувств и большим вниманием к написанию интерьера, показывает, что для заказчика, то есть для женщин, портрет, изображающий мать с ребенком, представлял собой одну из форм репрезентативного портрета, который подчеркивал статус женщины как матери, ценимый современниками на рубеже XVIII-XIX веков, и тем самым предполагал возвеличивание модели, что позволяет отнести семейный портрет к промежуточному типу в

[566] Macfall H. Vigée Le Brun, Masterpieces in Colour… P. 42.

классификации портретного жанра, располагающемуся на грани парадного и камерного изображения. Отсутствие устойчивой традиции создания семейного портрета в отечественной традиции обусловливает разнообразие его типологических вариантов в творчестве М.-Э. Виже-Лебрен, которое соответствовало задачам россики на рубеже XVIII-XIX веков: произведения иностранных мастеров не только «восполняли недостающие звенья внутрижанровой структуры отечественной живописи», но и «удовлетворяли возникшие потребности отдельных заказчиков»[567]. Таким образом, распространение семейного портрета свидетельствовало о кризисе взаимоотношений человека и общества и о поиске новых выразительных форм в искусстве.

Эти тенденции были свойственны и автопортретам французской художницы, сопоставление которых с семейными портретами, написанными в России, демонстрирует выразительность и смелость композиций, перенос внимания зрителя с интерьера на индивидуальность портретной характеристики и нежность материнских чувств, что позволяет сделать вывод о значительной роли автопортрета с ребенком, то есть образа матери, в творчестве М.-Э. Виже-Лебрен. Эта разновидность изображения соответствовала не только общественным представлениям о материнстве, восходящим к философии Ж.-Ж. Руссо и творчеству Ж.-Б. Грезу[568], но и личным стремлениям художницы, которая хотела показать себя любящей матерью, не забывающей о ребенке во время работы и насыщенной придворной жизни[569]. Автопортреты с ребенком обладали и более серьезным историческим значением, связанным с реабилитацией роли матери: в эпоху Просвещения было распространено представление о появлении уродов из-за больного воображения матерей, а создание красивых и притягательных произведений позволило М.-Э. Виже-Лебрен заново присвоить матери роль истинного творца[570] и вместе с тем подчеркнуть уникальность своего творчества.

Искусство на рубеже XVIII-XIX веков в целом отличалось стремлением

---

[567] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 147.
[568] May G. Elisabeth Vigée Le Brun… P. 61.
[569] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 63.
[570] Sheriff M.D. The Exceptional Woman… P. 48.

художников к неповторимости собственного изображения, достигаемой костюмизацией или необычностью композиционного решения[571]. Особенное положение французской художницы в культурной среде, состоящей преимущественно из мужчин, предопределило более широкий диапазон возможностей при создании автопортрета: если обычное изображение служило для нее средством легитимизации своего статуса (что и объясняет большое количество таких произведений), то представление себя с ребенком позволяло создать уникальный пример автопортрета, отражающий чувство материнства и женскую творческую природу и потому недоступный для других художников.

4.2. Интерьерное понимание женского образа на фоне природы

Изображение модели на фоне природы представляет собой главную художественную форму, в которой воплощалась портретная программа искусства сентиментализма у И.-Б. Лампи-Старшего и В.Л. Боровиковского, творчество которых было рассмотрено в предыдущих главах, и занимает существенное, но отнюдь не главное место в искусстве М.-Э. Виже-Лебрен. В связи с этим именно портрет на фоне природы оказывается той общей для всех вышеперечисленных художников областью творчества, которая позволяет сопоставить художественные особенности и концепции портретного образа в произведениях столь самобытных и самодостаточных мастеров, так как в искусстве И.-Б. Лампи-Старшего и В.Л. Боровиковского представление модели в интерьере, которое стало важной частью творческого наследия М.-Э. Виже-Лебрен в России и будет исследовано в следующем параграфе данной главы, в рассматриваемый период времени или занимало незначительное место (И.-Б. Лампи-Старший), или фактически отсутствовало (В.Л. Боровиковский). Таким образом, рассмотрение портрета на фоне природы в качестве универсальной категории для изучения творчества художников-сентименталистов в целом обусловливает актуальность данного параграфа, который позволит определить не только понимание природы в искусстве

[571] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 136.

М.-Э. Виже-Лебрен, но и место человека в ней, так как именно специфика этих взаимоотношений во многом проясняет портретную концепцию сентиментализма и способствует выявлению отличий, существующих в творчестве разных мастеров.

Выделение особенностей трактовки природы в произведениях французской художницы во многом зависит от понимания ее личного отношения к этой теме. Увлечение природой (в особенности сельской) было свойственно французской культуре с середины XVIII столетия[572] и в период активного творчества М.-Э. Виже-Лебрен превратилось в устойчивую моду, которая, как считают исследователи, определила восхищение художницы перед живописным, лишенное искреннего чувства[573] и проявлявшееся по большей части в посещении дворцов друзей с прогулками в их парках[574]. Тем не менее, некоторые факты биографии М.-Э. Виже-Лебрен позволяют высказать предположение и большем значении природы в ее жизни: художница была искренним последователем Ж.-Ж. Руссо, особенно в его роли любителя природы и мечтательного путешественника (хотя не могла этого признать открыто в силу его политических взглядов)[575] и периодически (особенно после активного светского общения) испытывала потребность в отдыхе на природе[576].

Роль природы в жизни М.-Э. Виже-Лебрен стала более значительной в связи с отъездом из Франции, который был вызван революционными событиями, поразившими художницу и повлиявшими на ее способность заниматься искусством[577], и привел к возникновению увлечения пейзажем[578]. Опыт созерцания колоссальной и возвышенной природы во время путешествия в Альпах не только вывел ее из состояния депрессии и восстановил жизнерадостное настроение[579], но и отразился в ее творчестве появлением

[572] Hautecoeur L. Madame Vigée-Lebrun… P. 37.
[573] Blum A. Madame Vigée-Lebrun... P. 17.
[574] Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun… P. 97.
[575] May G. Elisabeth Vigée Le Brun… P. 115-116.
[576] Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun… P. 144.
[577] Воспоминания госпожи Виже-Лебрен… С. 207.
[578] Nolhac P. de. Madame Vigée-Le Brun… P. 151-152.
[579] May G. Elisabeth Vigée Le Brun… P. 77.

несвойственных для сентиментализма пейзажных мотивов (горы, водопады)[580]. Первым произведением с изображением водопада стал «Портрет княгини А. Потоцкой» (1791)[581]: источником вдохновения для художницы стало посещение фонтанов Тиволи[582], которые были отражены ей в пастельных набросках и послужили основой для создания заднего плана картины[583]. Более яркой трактовкой природы обладает «Портрет графини Бюкуа» (1793)[584], которая представлена на фоне драматического пейзажа, включающего в себя горы, деревья и водопад[585]. Столь дикий характер природы не только не препятствует комфортному и естественному расположению модели[586], но и слегка нейтрализует царственность позы, что позволяет некоторым исследователям говорить о сочетании черт неоклассицизма и романтизма в этом произведении[587].

Этот художественный контекст необходим для понимания особенностей первого портрета на фоне природы, написанного М.-Э. Виже-Лебрен в России – «Портрета А.И. Толстой» (1796; частная коллекция)[588]. Анна Ивановна Толстая (1774-1825), урождённая Барятинская; была дочерью князя и посла в Париже при дворе Людовика XVI Ивана Сергеевича Барятинского (1738—1811) и урожденной принцессы Гольштейн-Бекской Екатерины Петровны (1750—1811), в 1787 году она вышла замуж за графа Николая Александровича Толстого (1765—1816) – действительного тайного советника, обер-гофмаршала и президента придворной конторы, занимавшего крайне влиятельное положение при Александре I[589]. В 1789 году супруги уехали за границу и совершили путешествие во многие европейские страны (немецкие земли, Италию, Швейцарию, Францию), запечатленное в ее подробных записках на французском языке. После назначения мужа камергером при Александре

[580] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 87-88.
[581] Приложение. Иллюстрация 51. С. 298.
[582] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 109.
[583] Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun… P. 147-148.
[584] Приложение. Иллюстрация 52. С. 298.
[585] May G. Elisabeth Vigée Le Brun… P. 119.
[586] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 157-158.
[587] May G. Elisabeth Vigée Le Brun… P. 137-138.
[588] Приложение. Иллюстрация 53. С. 298.
[589] Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition… P. 278.

Павловиче (1793 год) А.И. Толстая стала важным членом придворного великокняжеского кружка, близкой подругой Елизаветы Алексеевны и В.Н. Головиной, но семейная жизнь складывалась менее удачно: смерть младшей дочери Евдокии в 1797 году вызвала размолвку между мужем и женой, которая влюбилась в посла Англии лорда Ч. Витворта (1752-1825), имевшего связь с сестрой фаворита П.А. Зубова О.А. Жеребцовой (1766-1849) и участвующего в заговоре против Павла I, и после изгнания из России поехала следом за дипломатом[590], который в 1801 году женился на вдовствующей герцогине Дорсет и тем самым вывел ее из того состояния влюбленности, которое помрачило ее рассудок. После этой истории А.И. Толстая жила то в России, то за границей, и приняла католичество[591].

Столь необычная биография модели с частыми путешествиями по Европе повлияла на художественное решение произведения: М.-Э. Виже-Лебрен представляет модель в превышающим поколенный формате, сидящей у водопада, опирающейся левой рукой на край скалы, и создает эффектный представительный образ. Художница уделяет значительное внимание написанию природной среды, которая заполняет буквально все свободное пространство, окружающее фигуру. Фоном для изображения модели служит каменная стена, написанная в серовато-коричневых оттенках с легкой белесой полупрозрачной дымкой, которая возникает из-за испарений воды от водопада и создает эффект световоздушной перспективы, объединяющей изображение. В правом углу представлен водопад, струи которого встречают сопротивление нескольких камней в верхней части произведения и мощно падают до самого низа, где написан фрагмент с высокой травой и несколькими цветами. Иными словами, водопад изображен таким образом, что и его источник, и место его окончания, оказываются сокрыты от зрителя, и потому сливается с каменной стеной в условный фон природы, который определяет некоторую сдержанность пейзажа, соответствующую спокойному характеру модели, описанному в воспоминаниях художницы[592]. Тем не менее, трактовка природы приобретает

[590] Воспоминания госпожи Виже-Лебрен… С. 227-228.
[591] Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition… P. 278.
[592] Воспоминания госпожи Виже-Лебрен… С. 48.

оживленность благодаря мотивам, непосредственно окружающим фигуру: куст с цветами в левой части портрета за спиной А.И. Толстой, фрагмент с высокой травой в правом нижнем углу и выступ скалы, на которую опирается модель.

Хотя трактовка природы в «Портрете А.И. Толстой» имеет достаточно плоскостный характер и не способствует созданию пространства вокруг фигуры, она, тем не менее, играет важную роль для организации композиции, а если быть точнее – для координации моделью с природным фоном, что относится к достоинствам художницы как на раннем[593], так и на позднем[594] этапе творчества. Во-первых, каменная стена, написанная условно и в неопределенных тонах, по верхнему краю портрета имеет изображение камней, которые слегка раздвигаются в стороны прямо над фигурой А.И. Толстой и тем самым образуют своеобразную нишу, акцентирующую центральную ось произведения и придающую убедительность позе портретируемой. Во-вторых, опора левой руки А.И. Толстой на угол скалы приводит к легкому наклону ее фигуры, который соответствует изображению водопада и направлению его струй. Таким образом, природа в данном случае исполняет не объемно-пространственные функции, усиливающие гармоничную связь модели с окружающей природой, а плоскостно-композиционные, при которых природная среда служит фоном для репрезентации фигуры и тем самым определяет более парадный характер ее трактовки.

Само изображение фигуры отличается живописной пышностью и предметной убедительностью, которые соответствуют происхождению и статусу модели. А.И. Толстая представлена в красивом наряде из дорогих и благородных тканей: ослепительно белоснежное платье, являющееся трудной живописной задачей[595] и соответствующее ее прозвищу («Reine blanche»)[596], в пол с длинными рукавами прекрасно сочетается не только с бежевой шалью, широкие складки которой настолько свободно обвевают фигуру портретируемой, что даже не помещаются целиком в пространстве произведения (что добавляет эффект фрагментарности), но и с золотистым

[593] Sheriff M.D. The Exceptional Woman… P. 322.
[594] Ibid. P. 248.
[595] Волков Н.Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1984. С. 105.
[596] Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition… P. 278.

поясом на талии, который соответствует браслету на левой руке и многочисленным украшающим ее шею золотым цепочкам, одна из которых поддерживает крупный овальный медальон. Включение дорогих аксессуаров относится к устойчивым приемам М.-Э. Виже-Лебрен для составления красивых представительных композиций[597]. Прическа А.И. Толстой имеет достаточно свободную форму, слегка поддерживаемую белоснежным бантом, который, однако, никоим образом не ограничивает естественные движения ее локонов. Поза портретируемой, заимствованная художницей из портрета королевы Марии Каролины Неаполитанской (1798-1870)[598], придает образу величавость, но при этом соответствует характеру ее одеяния: плавность и легкость движений сохраняется даже с учетом наклона фигуры в левую сторону и опоры на угол скалы локтем, что стало возможным благодаря широким складкам шали.

Общее ощущение расслабленности и естественности, возникающее при описании природы, одежды и позы, вступает в противоречие с портретной характеристикой, которая отличается удивительной конкретностью. Взгляд А.И. Толстой хоть и направлен прямо на зрителя, но обладает выразительностью, заложенной в особенностях композиционного решения: наклон фигуры влево вызывает, в свою очередь, легкое смещение зрачков, которое и определяет особую пристальность и некоторую напряженность взгляда. Подобная трактовка взгляда демонстрирует внутреннюю силу и решительный характер, отраженные в биографии модели, а также ощущение собственного превосходства, вызванное осознанием красоты и социального положения, но в любом случае придает образу индивидуальность и определенность портретной характеристики.

Таким образом, в «Портрете А.И. Толстой» М.-Э. Виже-Лебрен демонстрирует необычное решение в выборе фона для представления модели – изображение водопада со скалами, которое подчеркивает исключительное положение портретируемой, проявляющееся в обобщенно-условной трактовке природы, пышности и богатстве одеяния, плавности и естественности

[597] Hautecoeur L. Madame Vigée-Lebrun… P. 104.
[598] Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition… P. 278.

движения, конкретности и некоторой надменности взгляда, что придает образу явные парадные черты.

Следующим произведением, написанным в схожей стилистике в 1797 году, является «Портрет Т.В. Юсуповой» (1797; Художественный музей Фудзи: Токио, Япония)[599]. Татьяна Васильевна Юсупова (1769-1841), урожденная Энгельгардт, была дочерью ротмистра смоленской шляхты Василия Андреевича Энгельгардта (1710-е – конец XVIII в.) и родной сестры Г.А. Потемкина Марфы Александровны Потёмкиной (1725-1775), то есть приходилась племянницей «светлейшему князю»[600], который обеспечил родственнице блестящее будущее: в 1771 году она была пожалована во фрейлины Екатерины II, а в 1785 году – вышла замуж за дальнего и более старшего родственника генерал-поручика Михаила Сергеевича Потемкина (1744-1791), смерть которого через 6 лет стала большим потрясением для жены и вызвала ее удаление от двора для воспитания детей (среди них дочь Екатерина, будущая Е.М. Рибопьер[601]). В 1793 году она вышла замуж повторно, за дипломата и коллекционера князя Николая Борисовича Юсупова (1750-1831), брак с которым оказался неудачным (раздельная жизнь супругов), и посвятила свою жизнь воспитанию сына Бориса (1794-1849). Кроме того, Т.В. Юсупова принимала у себя избранный круг интеллигенции (Г.Р. Державин, И.А. Крылов, В.А. Жуковский, А.С. Пушкин), искусно занималась экономическими и хозяйственными делами, значительно увеличив состояние семьи, и увлекалась собирательством драгоценных камней, обладая всемирно известными экспонатами.

Художница изображает модель сидящей на фоне природы, в саду с розами[602], и держащей венок из цветов в левой руке, которая мягко облокачивается на круглую базу небольшой колонны, и создает сдержанный и умиротворенный образ. Обращают на себя внимание дополнительные акценты в трактовке природы, которые вносят изменения в общее впечатление по

---

[599] Приложение. Иллюстрация 54. С. 298.
[600] Историко-художественная выставка русских портретов… С. 313.
[601] Ее портрет в образе Гебы кисти И.-Б. Лампи-Старшего был рассмотрен во втором параграфе второй главы. С. 103-105.
[602] Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun… P. 166.

сравнению с «Портретом А.И. Толстой». Если в первом произведении М.-Э. Виже-Лебрен сочетает крайне условный задний план, изображающий каменную стену и водопад, с более конкретными природными мотивами на переднем плане (куст цветов, фрагмент с высокой травой), добиваясь тем самым предметной убедительности в репрезентации модели, то в «Портрете Т.В. Юсуповой» художница использует более выдержанный колорит, который имеет высветленный характер и придает изображению тональное единство. Природным элементом, который позволяет разграничить задний план с густой листвой деревьев от переднего плана, где в правом нижнем углу изображен куст розовых роз, оказывается мощный ствол дерева, написанный в более темных тонах и образующий средний план произведения. Иными словами, трактовка природы в этом портрете сохраняет условность и плоскостность, свойственные и «Портрету А.И. Толстой», но благодаря единству колористического решения и включению в композицию ствола дерева пространство приобретает более разработанный и нюансированный характер.

Это композиционный мотив – ствол дерева – играет важную роль не только для трактовки природы, но и для изображения самой модели, а если быть точнее – для ее координации с окружающей средой. Во-первых, дерево имеет крону из темно-зеленой листвы, которая склоняется над фигурой и тем самым осеняет ее, выделяя центральную часть произведения. Во-вторых, ствол дерева настолько четко соответствует изображению колонны, что возникает ощущение, будто оно вырастает из архитектурного мотива. Расположение этих двух предметов по одной вертикальной оси усиливает композиционную связь фона, к которому относится дерево, с изображением модели, талия которой имеет такие же округлые контуры, как и колонна. В-третьих, наклон дерева в правый верхний угол скрывает его очертания, вызывая эффект фрагментации, уже отмеченный ранее в творчестве М.-Э. Виже-Лебрен, и созвучен расположению рук Т.В. Юсуповой, которые изображены в действии (создание венка из цветов) и тем самым дополняют портретную характеристику (известно, что художница старалась писать руки моделей с натуры для

усиления выразительности произведения)[603].

Ясность построения композиции отражается и в изображении Т.В. Юсуповой. Портретируемая представлена в белом платье с красной шалью и с золотым поясом, а светотеневая моделировка лица и рук, легкий розовый румянец на щеках и аккуратно вплетенные в волосы розы становятся полутоном в данном колористическом решении, которое отличается единством и гармонией. Поза Т.В. Юсуповой лишена какого-либо напряжения, движения свободны, как и драпировки, мягко обвевающие фигуру, и имеют округлую форму, вторящие очертаниям колонны и дерева. Взгляд модели исполнен задумчивости и, в отличие от предыдущего произведения, внутреннего спокойствия, которые, возможно, связаны с сосредоточенностью на плетении венка из цветов.

Таким образом, «Портрет Т.В. Юсуповой» при внешнем сходстве с «Портретом А.И. Толстой» демонстрирует некоторые отличия, проявляющиеся в более цельной трактовке природы с легкой разработанностью пространства; в органичной координации природного фона с изображением фигуры благодаря стволу дерева, играющему большую роль в построении композиции; в единстве колористического решения, соответствующего спокойствию позы и взгляда модели, поэтому репрезентация имеет в данном случае менее выраженный и более естественный характер.

Следующее произведение – «Портрет женщины» (1797; Музей изящных искусств в Бостоне, США)[604] – относится к другому типу изображений. Художница представляет модель в поясном формате с очень низким горизонтом, при котором фоном для фигуры оказывается небо с облаками.

Известно, что одним из главных средств создания живописного произведения является выбор линии горизонта, которая соответствует уровню глаз художника и тем самым не только определяет его отношение к изображаемому предмету, но и формирует условия для восприятия картины зрителем. В портретном искусстве линия горизонта занимает особо важное место среди художественных средств, доступных художнику, так как легкие

[603] Nolhac P. de. Madame Vigée-Le Brun… P. 102.
[604] Приложение. Иллюстрация 55. С. 299.

изменения в ее расположении способны превратить картину, отличающуюся естественностью и простотой, в произведение, возвеличивающее модель. Таким образом, значимая в рамках данного диссертационного исследования пара понятий, описываемая как «парадная и камерная портретная характеристика» (а особенно их взаимоотношения в искусстве на рубеже XVIII-XIX веков) во многом зависит от этого приема композиционного построения портрета.

В «Портрете женщины» крайне низкая линия горизонта определяет все художественные особенности произведения. Создание портрета на фоне неба, имеющего свойство безмерно расширять пространство в живописи, требует от художника умения ясно и убедительно расположить фигуру в границах картины, что как раз и является одним из главных достоинств произведений М.-Э. Виже-Лебрен, отличающихся композиционной продуманностью[605]. Художница представляет модель стоящей в профиль с руками, сложенными на груди, и развернутой лицом в сторону зрителя, с развевающимися волосами и пышной шляпой на голове. Внесение легких композиционных нюансов позволяет М.-Э. Виже-Лебрен добиться оживленности и выразительности в изображении портретируемой[606]. Так, резкое расширение платья модели и свободные и пышные локоны ее развевающейся прически в левой части произведения, а также убедительно выставленный локоть правой руки прямо по центру обуславливают внутреннюю порывистость и внешнюю подвижность образа, которые, однако, оказываются умиротворены, с одной стороны, спокойной трактовкой шали, привносящей в позу фигуры мягкость и обобщенность и фиксирующей центр портрета, а с другой – созвучностью направлений в изображении волос и шляпы с платьем, придающей движениям более организованный характер. Иными словами, продуманное сочетание порывистости и умиротворенности в трактовке разных аспектов «Портрета женщины» позволяет М.-Э. Виже-Лебрен не только избежать явной динамичности или статичности образа, но и добиться внутренней оживленности, наполненности движением.

Представление модели на фоне неба с низкой линией горизонта делает

---

[605] Hautecoeur L. Madame Vigée-Lebrun… P. 61.
[606] Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition… P. 287.

невозможным ее изображение в связи с окружающим пространством, которое как таковое отсутствует, и потому обуславливает пристальное внимание к написанию самой фигуры, будь то тщательность трактовки костюма или выразительность портретной характеристики. В «Портрете женщины» М.-Э. Виже-Лебрен фокусируется на первой задаче и подробно изображает все элементы одеяния модели[607]: легкую шаль, обвевающую ее руки и грудь, воротник платья, пышную и красивую соломенную шляпу, на которой написано перо, выполненное в серовато-пепельных оттенках, и поверх которой обмотан прозрачный бант, завязанный на груди модели. Лицо женщины оказывается центральной частью портрета, вокруг которой возникает сложная игра разнообразных тканей и предметов, составляющих ее костюм, но при этом остается невыразительным, что позволяет сделать вывод о меньшем внимании художницы к созданию индивидуальной портретной характеристики по сравнению с отображением предметной составляющей произведения.

Таким образом, поясной формат и низкая линия горизонта определяют художественные особенности «Портрета женщины», к которым относятся отсутствие пространственной связи между фигурой и природой, большая роль композиционных нюансов для достижения убедительности и подвижности в расположении модели и пристальное внимание к написанию ее костюма, что свидетельствует о парадной программе произведения, мастерски реализованной М.-Э. Виже-Лебрен в условиях ограниченного диапазона художественных средств, вызванного изначальными особенностями данного типа портрета.

Лаконизм художественного решения, свойственный изображению женщины, дает возможность чуть подробнее рассмотреть портретную концепцию французской художницы с точки зрения соотношения портретной характеристики и предметной составляющей (костюм) в ее творчестве. Проблема портретного сходства занимает важное место уже в воспоминаниях М.-Э. Виже-Лебрен, которая стремится представить лица женщин выразительными, а при отсутствии характера изображает модель мечтательной, что демонстрирует хорошее понимание женской природы и запросов

[607] Nolhac P. de. Madame Vigée-Le Brun… P. 2.

моделей[608]. Запечатление женского очарования, столь свойственное образам художницы, точно соответствует духу эпохи[609], которая отличалась беззаботностью и поверхностностью и не располагала к сильному чувству или серьезному размышлению, в особенности у женщин[610]. В связи с этим изображение сложности характера не входило в задачи портрета, который показывал женщину с женской точки зрения: в определенной выгодной позе, в красивом костюме, с осторожностью к отражению импульсивных и непостоянных сторон женского темперамента[611]. Мера условности, изначально заложенная в портретной программе, отражает некоторую искусственность положения женщины в обществе и в этом смысле оказывается правдивой, что позволяет воспринимать ее произведения как эстетизированные документы эпохи[612].

Эта особенность ее творчества может быть объяснена особым подходом, который заключался в попытке совместить достоинства портрета как отражения сходства с достоинствами картины как произведения искусства или, иными словами, работать как для современников, так и для будущих поколений[613]. Тем не менее, умеренное внимание М.-Э. Виже-Лебрен к отражению портретного сходства не препятствует узнаваемости произведений как творений ее кисти, что говорит о наличии единого стиля изображений[614]. Общность подхода проявляется, в частности, в представлении моделей с оттенком легкой общительности и дружелюбности[615], который был важен для представлений XVIII века о человеческом общении и отражает несколько идеализированный характер ее портретной концепции.

Если портретная концепция М.-Э. Виже-Лебрен отличалась некоторой условностью, то ее отношение к костюму демонстрировало стремление достичь простоты и естественности в моде: художница одной из первых

---

608 Nolhac P. de. Madame Vigée-Le Brun... P. 53.
609 Helm W.H. Vigée-Lebrun 1755-1842… P. 105.
610 Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun… P. 46.
611 Macfall H. Vigée Le Brun, Masterpieces in Colour… P. 26-27.
612 Goodden A. The Sweetness of Life… P. 315.
613 Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun… P. 249.
614 Ibid. P. 88.
615 May G. Elisabeth Vigée Le Brun… P. 20-21.

(наряду с Р. Бертен[616]) выступила против искусственных высоких причесок и каркасных платьев[617]. Многочисленные портреты Марии-Антуанетты только утвердили в глазах современников (особенно в России) художницу в качестве создательницы нового женского облика[618]. Обращение М.-Э. Виже-Лебрен к возрождению античных одежд было обусловлено не только данью моде, но и личным пониманием костюма в портретной концепции: художница считала текучие линии неоклассицизма более элегантными по сравнению с приталенными одеяниями[619] и более подходящими для подчеркивания женской красоты[620]. Другим преимуществом античных одежд было то, что они не только являлись последним словом в моде, но и обладали вневременным значением: эта независимость от своей эпохи и, следовательно, от повседневной одежды[621] придавала моделям уверенность, что разнообразие тканей и фактур позволит лучше отразить их прелести и достоинства[622].

Иными словами, задача представления модели не сводилась к отражению простоты и естественности и требовала более продуманной концепции: так, в воспоминаниях М.-Э. Виже-Лебрен есть размышление о том, что вкус к простым костюмам и естественным прическам в греческом стиле не противоречит разумному приукрашиванию природы, которое проявляется в продуманном расположении для усиления общей выразительности[623]. Поэтому успех ее женских портретов во многом был обусловлен ее талантом придавать костюмам живописный вид и умело их драпировать[624], что стало возможно в том числе и благодаря значительному собственному гардеробу, сопоставимому с лучшими актерами того времени[625]. Тем не менее, подобная продуманность костюмов, связанная с личным внимательным отношением художницы к этому аспекту портретной живописи, порой противоречила ее стремлению к

---

[616] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 233.
[617] Helm W.H. Vigée-Lebrun 1755-1842… P. 11.
[618] Кирсанова Р.М. Русский костюм и быт XVIII-XIX веков. М.: Слово, 2002. С. 101.
[619] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 267.
[620] Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun… P. 90.
[621] Helm W.H. Vigée-Lebrun 1755-1842… P. 9.
[622] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 72.
[623] Helm W.H. Vigée-Lebrun 1755-1842… P. 179.
[624] Воспоминания госпожи Виже-Лебрен… С. 177.
[625] Helm W.H. Vigée-Lebrun 1755-1842… P. 104.

естественному эффекту и приводила к некоторой искусственности произведения[626]. Таким образом, идеализация модели и чрезмерное внимание к подробному написанию костюмов относятся к отличительным чертам портретной концепции М.-Э. Виже-Лебрен, обладающей тем самым парадными оттенками.

Следующим произведением является «Портрет Е.И. Голенищевой-Кутузовой» (1797; ГМИИ: Москва, Россия)[627]. Екатерина Ильинична Голенищева-Кутузова (1754-1824), урожденная Бибикова, была дочерью генерал-поручика Ильи Александровича Бибикова (1698—1784) и в 1778 году вышла замуж за подполковника Михаила Илларионовича Голенищева-Кутузова (1745-1813)[628], который уже зарекомендовал себя в русско-турецкой войне и, несмотря на частые отъезды по долгу службы, любил жену и узнавал в переписке подробности домашней жизни. Постепенное повышение мужа по службе привело и к укреплению положения его жены в придворной жизни[629]: Павел I во время коронации наградил ее орденом Святой Екатерины, Александр I пожаловал в статс-дамы, а после смерти М.И. Кутузова народная популярность перешла на его вдову, которая даже после этого любила жить на широкую ногу, увлекалась театром и литературой и одевалась как молоденькая девушка вплоть до старости.

«Портрет Е.И. Голенищевой-Кутузовой» по многим чертам напоминает «Портрет женщины». М.-Э. Виже-Лебрен изображает модель в поясном формате с низкой линией горизонта, но добавляет важное композиционное новшество – портрет представляет собой прямоугольник со скошенными углами, которые образуют овал для расположения фигуры в нем. Подобный выбор значительно влияет на художественные особенности произведения. Овал является достаточно сложной формой, которая сочетает в себе гармоничность и ясность круга с вытянутостью и выразительностью прямоугольника. Иными словами, данная геометрическая формула позволяет добиться выявления центральной части изображения с сохранением некоторой уравновешенности

[626] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 18-19.
[627] Приложение. Иллюстрация 56. С. 299.
[628] Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition… P. 286.
[629] Историко-художественная выставка русских портретов… С. 309.

композиции. Однако главной задачей для художницы было выделение изображения Е.И. Голенищевой-Кутузовой, поэтому она пишет боковые стороны овала в усеченном виде, благодаря чему дополнительно акцентирует вертикальные линии в произведении, способствующие более явному возвеличиванию модели. Также стоит отметить, что скошенные углы треугольной формы имеют неидеально симметричные очертания, которые позволяют избежать излишней геометричности построения и придают композиционной формуле живость и естественность.

Отмеченная выше естественность формы овала связана не только с геометрическими неточностями, но и с включенностью скошенных углов в пространство произведения, которые воспринимаются не границей, отделяющей изображение, а его органичной частью. Подобный эффект стал возможен благодаря колористическому единству в написании разных частей портрета: так, углы, трактованные в коричневато-зеленоватых оттенках, тонально соответствуют и сизому цвету платья Е.И. Голенищевой-Кутузовой, и розоватым отблескам неба. Эти оттенки выступают в роли сдержанного и гармоничного фона для возвеличивания модели, проявляющегося в звучных цветовых акцентах ярко-красной шали, накинутой поверх платья, и ослепляющего своей белизной воротника с красивым тонким кружевом, которые отражают склонность модели к красивым и модным нарядам. Таким образом, М.-Э. Виже-Лебрен создает колорит таким образом, что в нем присутствуют как оттенки, играющие роль фона, так и яркие акценты, отвечающие за более убедительную репрезентацию фигуры.

Само изображение Е.И. Голенищевой-Кутузовой имеет черты, свидетельствующие о парадной программе портрета. Художница, как и в «Портрете женщины», уделяет значительное внимание написанию костюма и в данном случае акцентирует изображение броши с драгоценным камнем голубоватого оттенка и ордена святой Екатерины, имеющего ярко-красные ленты, которые созвучны тону шали, и наполовину скрытого за ней. Эти детали костюма неслучайно выделены М.-Э. Виже-Лебрен, так как демонстрируют

богатство и статус изображенной модели[630], что является важной особенностью парадного образа. Кроме того, портретная характеристика в целом соответствует задачам репрезентации: прическа Е.И. Голенищевой-Кутузовой свободными и крупными прядями оформляет ее лицо, которое написано с ярким освещением без светотеневой моделировки, с тщательным изображением рисунка бровей, формы носа и глаз модели, тогда как трактовка рта отмечена бледностью и невыразительностью, что свидетельствует о внутренней закрытости модели от зрителя.

Таким образом, «Портрет Е.И. Голенищевой-Кутузовой» отличается сложностью композиционной формулы (овал в прямоугольнике), позволяющей добиться сочетания уравновешенности с выделением центральной части произведения, единством колористического решения, обладающего при этом смысловыми акцентами, направленными на возвеличивание модели, большой ролью костюма, дополненного знаком отличия, и некоторой надменностью портретной характеристики, что в совокупности позволяет отнести данное произведение к числу лучших парадных образов, созданных М.-Э. Виже-Лебрен в России.

Следующим произведением является «Портрет М.Г. Разумовской» (1798; частная коллекция: продан на аукционе Christie’s 13 апреля 2016)[631]. Мария Григорьевна Разумовская (1772-1865), урождённая Вяземская, была дочерью статского советника князя Григория Ивановича Вяземского (ум. 1805) и в 1789 году была выдана замуж за князя Александра Николаевича Голицына (1769-1817), известного своим богатством и самодурством. На одном из балов в нее влюбился генерал-майор граф Лев Кириллович Разумовский (1757-1818), который, зная слабость ее мужа к карточным играм, через несколько лет довел его до полного проигрыша и предложил пойти ва-банк, поставив все деньги в обмен на Марию Григорьевну. Удача была на стороне Л.К. Разумовского, который стал жить с М.Г. Голицыной как с женой, пока та не получила развод и стала его законной супругой в 1802 году, однако официально брак был признан только в 1809 году после вмешательства Александра I.

---

[630] Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition… P. 286.
[631] Приложение. Иллюстрация 57. С. 299.

М.-Э. Виже-Лебрен представляет М.Г. Разумовскую в поколенном формате сидящей на фоне природы. Несмотря на формально-типологическую общность с «Портретом А.И. Толстой» и «Портретом Т.В. Юсуповой», данное произведение имеет некоторые существенные отличия. В первую очередь, обращает на себя внимание более обобщенная трактовка образа, при которой изображение фигуры и природы сливается в единой целое до такой степени, что какая-либо связь между ними, обычно выраженная в портрете пространственными или композиционными отношениями, фактически отсутствует. Если в «Портрете А.И. Толстой» передний план акцентировался благодаря более звучному колориту и благородству и пышности тканей костюма модели, а в «Портрете Т.В. Юсуповой» присутствовала едва намеченная градация пространства, вызванная композиционными функциями некоторых мотивов (античная колонна, ствол дерева), то данное произведение отличается цельностью и неопределенностью трактовки как природы, так и самой модели.

Изображение природы имеет крайне условный характер. Модель представлена в окружении природных мотивов, разработка которых далека от конкретности и узнаваемости форм: в правой части произведения написана, вероятно, небольшая скала, покрытая зеленой травой и выступающая опорой для левой руки модели, тогда как в левой – небольшой куст, написанный прямо за ее спиной и прикрывающий нижнюю часть достаточно крупной скалы, за которой виднеются очертания листвы, практически сливающейся по тону с цветом горной породы. Природные мотивы, имеющие плоскостный характер, настолько плотно заполняют пространство портрета, вплоть до плеч модели, что изображение ее головы на фоне голубого неба, расширяющего границы произведения и придающего ему некоторую свободу, способствует композиционному выделению лица. Таким образом, даже в условиях предельно условной живописной манеры и обобщенной организации произведения М.-Э. Виже-Лебрен выбирает продуманные и удачные художественные решения, которые позволяют ей добиться выразительности и цельности композиции.

Тем не менее, выделение лица модели в устройстве картинной плоскости

остается легким акцентом, не определяющим содержание портретной характеристики, которая далека от конкретной убедительности и отличается некоторой обобщенностью, которая, что самое главное, соответствует условности и неопределенности общей организации произведения. Движения модели, имеющие плавный характер, свидетельствуют о расслабленности позы, которая подчеркивается и трактовкой одежд, наполненных воздухом и развевающихся свободными складками. Лицо М.Г. Разумовской, написанное с достаточным вниманием к физиогномическим особенностям и с умеренной светотеневой моделировкой, исполнено задумчивости, которая вызвана выразительностью ее взгляда, направленного по центру как бы сквозь зрителя, в результате чего зритель оказывается лишним в этой сцене уединения модели с самой собой на фоне природы.

Таким образом, обобщенность и условность в трактовке произведения, проявляющиеся в отсутствии выраженной связи между фигурой и природой, не приводят к неубедительности «Портрета М.Г. Разумовской», а, наоборот, подчеркивают состояние задумчивости, в котором пребывает модель, и тем самым обуславливают некоторую выразительность образа, отличающегося созвучием настроения портретируемой живописным особенностям портрета.

Следующим произведением является «Портрет Е.И. Голицыной в виде Флоры» (1799; Музей изобр. искусств Юты, США)[632]. Евдокия (или Авдотья) Ивановна Голицына (1780-1850), урождённая Измайлова, родилась в богатой семье генерала Ивана Михайловича Измайлова (1724-1787) и родной сестры мецената Н.Б. Юсупова Александры Борисовны (1744—1791)[633], но в связи с ранней смертью родителей воспитывалась в семье бездетного дяди сенатора Михаила Михайловича Измайлова (1722-1800). В 1799 году она вышла замуж по желанию Павла I за действительного тайного советника князя Сергея Михайловича Голицына (1774-1859), а после убийства императора – объявила мужу о нежелании продолжать совместную жизнь и отказалась возвращаться в Россию, оставшись за границей с сыном и сестрой на несколько лет. В это же время она влюбилась во флигель-адъютанта Александра I Михаила Петровича

[632] Приложение. Иллюстрация 59. С. 300.
[633] Историко-художественная выставка русских портретов… С. 310.

Долгорукова (1780-1808), прожила с ним счастливо несколько лет и просила развода у мужа, который отказал ей. Смерть М.П. Долгорукова в 1808 году стала большим ударом для А.И. Голицыной, которая хранила ему верность до конца жизни и стала известна впоследствии как активная участница благотворительной деятельности во время Отечественной войны 1812 года, хозяйка художественного салона, известная под именем «Princesse Nocturne» и «Princesse Minuit»)[634], а также как автор трудов по высшей математике и метафизике в последние годы жизни.

«Портрет Е.И. Голицыной» является интересным вариантом изображения модели на фоне природы, которое не было свойственно М.-Э. Виже-Лебрен на русском этапе ее творчества. Художница представляет модель стоящей с корзиной, наполненной цветами и придерживаемой ее левой рукой, на фоне природы, которая написана с использованием низкой линии горизонта и включает в себя как изображение неба, заполняющее центральную и верхнюю части портрета, так и небольшой пейзаж, виднеющийся вдалеке в его правом нижнем углу. Необычность художественного решения, вероятно, обусловлена мифологическим характером программы данного портрета, изображающего Е.И. Голицыну в образе Флоры – богини цветов и весны.

Выше уже отмечались некоторые точки соприкосновения творчества М.-Э. Виже-Лебрен с миром театра, который связан с перевоплощением и, следовательно, с проблемой мифологического или аллегорического изображения. Интерес к театру был обусловлен не только способностью актеров выражать различные эмоции[635], но и общностью социального положения и интересующих тем (переодевание, техники выражения, искусство движения и маскарада) между изобразительным искусством и театром в культуре того времени[636] (в этой связи не должно удивлять мастерство художницы в создании живых картин, напоминающих сцены из театральных постановок)[637]. Во Франции 1780-х годов живопись претерпевает значительные

---

[634] Историко-художественная выставка русских портретов… С. 310.
[635] Hautecoeur L. Madame Vigée-Lebrun… P. 40.
[636] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 71.
[637] Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun… P. 165.

изменения: возникает как увлечение сложными и искусственными жестами[638], так и большее внимание к выбору позы и сходству черт лица[639]. Эти особенности отражают интерес к подвижности действия и появление новых тенденций в мифологическом портрете, который обретает черты сельской тематики[640]. М.-Э. Виже-Лебрен прекрасно осознает тенденции своей эпохи и при создании мифологического портрета изображает женщин в красивых текучих одеждах, позволяющих продемонстрировать талант мастера в составлении композиции[641].

Эти особенности свойственны и образу Е.И. Голицыной в виде Флоры. М.-Э. Виже-Лебрен уделяет значительное внимание написанию разнообразных предметов, позволяющих без сомнения идентифицировать образ богини, и тем самым продолжает традиции и особенности мифологического изображения, отражающие специфику работы мастера над данной разновидностью портретного жанра. Е.И. Голицына представлена в белой тунике и синем платье с красной шалью, складки которой настолько широко и свободно овевают фигуру, что создают ощущение полета или парения, которое является подтверждением божественного статуса Флоры, дополнительно акцентированного неестественным и как будто неземным освещением. В правой, опущенной руке модель несет лавровые ветки, тогда как левой рукой, движение которой имеет несколько демонстративный характер, придерживает корзину с цветами, стоящую на ее голове и написанную со всеми подробностями: тщательное воспроизведение узора плетения в соломенной корзине и цветов, отражающих разные состояния природы (зарождение цветка, его цветение и распускание бутона), художественными средствами выделяет главный атрибут этой богини, который, в свою очередь, позволяет выразить ее природу и сущность.

Написание природной среды занимает достаточно важное место для конкретизации аллегорического содержания, присутствующего в программе данного портрета. Как уже было сказано выше, фон в центральной части

---

[638] Hautecoeur L. Madame Vigée-Lebrun… P. 39.
[639] Blum A. Madame Vigée-Lebrun… P. 8.
[640] Nolhac P. de. Madame Vigée-Le Brun… P. 112.
[641] Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun… P. 151.

произведения представляет голубое небо, на котором изображены облака, имеющие клубистые шарообразные очертания и плавно окружающие голову Е.И. Голицыной. Подобное решение, уже отмеченное при рассмотрении «Портрета М.Г. Голицыной», позволяет не только композиционно выделить изображение фигуры, но и привлечь внимание к портретной характеристике, которая является единственной областью для выражения индивидуальности представленной модели в условиях аллегорического характера произведения.

Не менее интересен и небольшой пейзаж, написанный в правом нижнем углу портрета и имеющий довольно сложный и разнообразный характер: он начинается внизу с дороги, окруженной по сторонам деревьями, продолжается слева зелеными лугами, а справа – высоким холмом, на котором виднеется фрагмент дома с колоннами и фронтоном, и заканчивается видом берегов реки с пологими холмами, за которыми возвышаются горы, написанные в голубых тонах, с ярко-желтыми облаками, осуществляющими тональный переход между изображением пейзажа и облаков. Подобная масштабность взгляда на природу, выраженная в высоте точки зрения, намекает на привычное и законное местоположение Флоры на Олимпе, откуда возможны столь панорамные виды на природу. Таким образом, трактовка природы в данном произведении, как и тщательность в написании одеяния, подчеркивает божественную природу избранного М.-Э. Виже-Лебрен мифологического образа для изображения Е.И. Голицыной (любопытным является тот факт, что художница избирает идентичные композицию и мифологический образ для написания в том же году портрета своей дочери (1799)[642], в котором воплощено восхищение матери перед своим ребенком в образе богини)[643].

Портретная характеристика отличается убедительностью и представительностью, соответствующим парадным задачам мифологического портрета. Художница пишет лицо модели с ярким, ослепляющим источником освещения, позволяющим выявить красоту его физиогномических черт, которые, тем не менее, сохраняют мягкость и миловидность, свойственные девичьей красоте.

---

[642] Приложение. Иллюстрация 60. С. 300.
[643] Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun… P. 175.

Таким образом, явная репрезентация фигуры, выраженная в выборе крайне низкой линии горизонта, в большом внимании к точному воспроизведению атрибутов богини, в тщательном написании одеяния и в сложной разработке природной среды, органично сочетается с непринужденностью и естественностью портретной характеристики, что придает «Портрету Е.И. Голицыной» большую художественную выразительность в контексте традиций создания мифологических образов и позволяет отнести его к числу лучших парадных произведений, созданных М.-Э. Виже-Лебрен в России.

Следующим произведением является «Портрет В.Н. Головиной» (1797-1800; Бирмингемский университет, Англия)[644]. Варвара Николаевна Головина (1766-1821), урожденная Голицына, родилась в Москве в семье генерал-лейтенанта князя Николая Федоровича Голицына (1728—1780) и Прасковьи Ивановны Шуваловой (1737—1802), после скорой смерти отца воспитывалась в доме своего дяди и известного мецената Ивана Ивановича Шувалова (1727-1797), который обеспечил ей будущее: в 1783 году была пожалована во фрейлины, а в 1786 году – вышла замуж за внука фельдмаршала Николая Николаевича Головина (1756—1821)[645]. В.Н. Головина стала известной хозяйкой в Петербурге и вместо ежедневных вечеров принимала избранное общество, которое прозвало ее «маленький драгунчик» за энергичность, незаурядный ум, любовь к изящным искусствам и разнообразные таланты: рисование, сочинение и исполнение изящных романсов с аккомпанементом на фортепиано[646]. После смерти Екатерины II Головина потеряла расположение Марии Фёдоровны и была вынуждена покинуть Петербург[647], однако назначение ее мужа гофмейстером при дворе Александра Павловича позволило стать близкой подругой его жены Елизаветы Алексеевны. Положение В.Н. Головиной при дворе стало усложняться из-за сближения с французской эмигранткой принцессой де Тарант (1763-1814), которая повлияла

[644] Приложение. Иллюстрация 58. С. 299.
[645] Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition… P. 288.
[646] Воспоминания госпожи Виже-Лебрен… С. 48.
[647] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 177.

на ее переход в католичество[648]. После отъезда француженки из России в 1802 году она много времени проводила во Франции, где и похоронена.

«Портрет В.Н. Головиной» был создан в Москве[649] и представляет модель в поясном формате на нейтральном фоне, что на первый взгляд ставит под сомнение включение этой работы в данный параграф, посвященный изображению фигуры на фоне природы. Тем не менее, рассмотрение «Портрета В.Н. Головиной» в этом контексте может быть обосновано несколькими соображениями. С одной стороны, трактовка природы в поясных портретах, созданных М.-Э. Виже-Лебрен в России, имеет достаточно плоскостный и фоновый характер, сопоставимый с данным произведением, которое, с другой стороны, обладает такими же принципами организации композиции и портретного изображения, как и выше исследованные портреты поясного формата в данном параграфе.

М.-Э. Виже-Лебрен изображает В.Н. Головину в формате прямоугольника со скошенными углами, что напоминает художественное решение, использованное мастером в «Портрете Е.И. Голенищевой-Кутузовой». Однако эти произведения демонстрируют некоторые отличия, проявляющиеся в нюансах трактовки данной композиционной формулы: если в «Портрете Е.И. Голенищевой-Кутузовой» углы имели скругленные и неравномерные очертания и были созвучны тональному колориту, избранному художницей, тем самым придавая композиции естественность и гибкость с едва заметным акцентом на выделение изображения модели, то в «Портрете В.Н. Головиной» эти углы написаны в черных оттенках и представляют собой по форме треугольники, а по функции – обрамление для портретного пространства, что определяет бóльшую геометрическую четкость произведения.

Эта построенность композиции, вызванная трактовкой скошенных углов, проявляется и в изображении модели. В.Н. Головина представлена на нейтральном фоне, который дополнительно разделен легкой диагональю, направленной из верхней левой части произведения в нижнюю правую, на две

---

[648] Воспоминания госпожи Виже-Лебрен… С. 227.
[649] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 177.

равные части, написанные в более светлом и более темном оттенках бежевого тона, что усиливает геометрические черты общего решения и привносит в него некоторую динамичность. Изображение самой модели гармонично вписано в композицию, имеющую четкий и линейный характер: широкое движение левой руки, которая приложена к груди и придерживает красную шаль у шеи, определяет компактность и смелость позы В.Н. Головиной[650] и скульптурность общего объема, тогда как голова написана в верхней части портрета, на более темной половине нейтрального фона, что позволяет сделать выразительным контраст белизны лица и красивых волос глубокого черного цвета.

В роли ярких звучных акцентов выступают ярко-желтый платок на голове модели и пурпурная шаль, которая замечательно гармонирует с черным цветом как волос, так и скошенных углов, тем самым придавая образу интенсивность колорита, который определяет выразительность портретной характеристики. М.-Э. Виже-Лебрен изображает В.Н. Головину смотрящей прямо, и этот взгляд далек от отвлеченности, свойственной некоторым другим произведениям, и направлен прямо на зрителя, обладая притягательностью и индивидуальностью[651]. Подобная настойчивость взгляда вкупе с геометрической четкостью композиционного решения, интенсивностью цветового решения и компактностью позы модели обусловливает не только пластическую убедительность изображения, но и естественность репрезентации фигуры в «Портрете В.Н. Головиной», что является безусловным достижением М.-Э. Виже-Лебрен при ограниченном диапазоне художественных средств, доступных для данной разновидности парадного портрета, и позволяет отнести его к числу лучших женских образов французской художницы по внутренней значительности и яркости индивидуального характера[652].

Подобная выразительность произведения выходит за рамки портретной концепции М.-Э. Виже-Лебрен, которая, как отмечалось выше, отличается сдержанностью портретной характеристики и большим вниманием к изображению костюма. В научной литературе существует представление о

---

[650] Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition… P. 288.
[651] Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun… P. 166-167.
[652] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 41.

более выявленном стремлении художницы к выявлению характера в русских портретах[653], которые отражают культуру сильных и волевых женщин, повлиявшую даже на специфику ее автопортрета, написанного в 1800 году: в этом произведении М.-Э. Виже-Лебрен представляет себя в момент работы, без всякой идеализации[654]. Эти факты, конечно, уточняют специфику русского художественного и социального контекста, но не могут объяснить ту степень откровенности и скрытого эротизма, которая присутствует в образе В.Н. Головиной. Ключом к пониманию этого произведения может стать биография модели, которая отличалась харизмой и остроумием, близостью к Елизавете Алексеевне и склонностью к католичеству, что не могло быть принято императорской семьей. В таком случае биография В.Н. Головиной позволяет понять уникальность ее образа в портретной концепции французской художницы: красота для М.-Э. Виже-Лебрен исключала нестандартность, которая и придает характер[655], поэтому создание индивидуально портретного и выразительного произведения было возможно в особенных обстоятельствах, а изгнание модели из столицы и исполнение портрета вдали от придворного этикета вполне им соответствуют.

Следующим произведением является «Портрет В.И. Ладомирской» (1800; Музей искусства в Коламбусе, США)[656]. Варвара Ивановна (Николаевна) Ладомирская (1785—1840) была дочерью Екатерины Петровны Строгановой (1744-1815)[657] от союза с Иваном Николаевичем Римским-Корсаковым (1754-1831) и поэтому получила двойное отчество. Происхождение фамилии «Ладомирский» имеет разные версии: по одной из них создателем была Екатерина II, придумавшая красивый образ («от бога любви Ладо»), по другой – Павел I, восстановивший один из угасших польских дворянских родов[658]. В 1804 году она вышла замуж за камергера и помещика Смоленской губернии Ивана Дмитриевича Нарышкина (1776—1848).

---

[653] Hautecoeur L. Madame Vigée-Lebrun… P. 104.
[654] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 177.
[655] Ibid. P. 315.
[656] Приложение. Иллюстрация 61. С. 300.
[657] Ее биография и портрет кисти И.-Б. Лампи-Старшего были рассмотрены в первом параграфе второй главы. С. 101-103.
[658] Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition… P. 290.

«Портрет В.И. Ладомирской» относится к группе произведений, написанных в поясном формате. Следует отметить, что в данном случае М.-Э. Виже-Лебрен использует более крупный масштаб, который определяет изменение формата, чуть превышающего погрудное изображение. Это произведение, будучи похожим в некоторых деталях на другие портреты данной группы, имеет более простое художественное решение по сравнению с ними: так, в образе В.И. Ладомирской отсутствует как разворот фигуры, придающий «Портрету женщины» подвижность позы и выразительность композиции, так и сложное решение скошенных углов, определяющих овальные очертания «Портрета Е.И, Голенищевой-Кутузовой» и тонкое выделение центральной оси. В результате «Портрет В.И. Ладомирской» представляет модель во фронтальной позе, отличающейся статичностью, которая во многом связана с выбором масштаба произведения. Формат, чуть превышающий погрудное изображение, позволяет уделить пристальное внимание лицу модели, тогда как трактовка телесности остается достаточно ограниченной, поскольку в данном формате руки могут быть написаны до предплечий и тем самым лишены не только подвижности, свойственной произведениям, например, поясного масштаба, где изгиб рук определяет позу модели и влияет на композиционное решение, но и дополнительного средства портретной характеристики, которое, как известно, подчеркивает существующую связь между физическим самоощущением модели и ее внутренним состоянием.

Иными словами, общая статичность, свойственная «Портрету В.И. Ладомирской», обусловлена спецификой масштаба изображения и усилена художественными особенностями данного произведения. М.-Э. Виже-Лебрен представляет модель на фоне неба, написанного в светлых голубых оттенках с умеренной линией горизонта, что способствует спокойствию расположения В.И. Ладомирской. Главное внимание художница уделяет изображению ее одеяния, выдержанному в греческом стиле и построенному на сочетании белоснежных и красноватых оттенков: воздушное и легкое платье, напоминающее изначальный и отклоненный Екатериной II вариант для

портрета великой княгини Елизаветы Алексеевны[659], украшено оранжевой шалью, заколотой золотой фибулой на одном плече модели, и нитью красивых красных бусин на ее шее, тогда как прическа, имеющая крайне пышный характер, поддерживается ярко красной повязкой[660]. Подобное преобладание ярких цветов в одеянии замечательно соответствует как черному тону волос, бровей и глаз, так и легкому румянцу на щеках В.И. Ладомирской. Лицо модели написано с ярким источником освещения, который позволяет сгладить все контуры и подчеркнуть красивый овал ее лица, правильность физиогномических черт и приводит к поэтизации образа[661].

Таким образом, «Портрет В.И. Ладомирской» в силу увеличенного по сравнению с другими произведениями масштаба изображения демонстрирует не только статичность образа, которая проявляется в убедительности позы и нейтральной трактовки природного фона, но и некоторую выразительность, обусловленную звучным колористическим решением и спокойствием портретной характеристики, имеющей оттенок естественной парадности.

Следующим произведением является «Портрет Д.М. Опочининой» (1801; частная коллекция)[662]. Дарья Михайловна Опочинина (1788-1854), урожденная Кутузова-Голенищева, была дочерью фельдмаршала Михаила Илларионовича Голенищева-Кутузова (1745-1813) и Екатерины Ильиничны (1754-1824), урожденной Бибиковой[663], портрет которой был рассмотрен выше. В 1807 году она вышла замуж за действительного тайного советника, обер-гофмейстера, члена Государственного Совета Федора Петровича Опочинина (1779-1852).

«Портрет Д.М. Опочининой» был создан в последний год пребывания М.-Э. Виже-Лебрен в России и является заключительным для исследования портретов, представляющих модель на фоне природы, в данном параграфе. Художница изображает модель в трехчетвертном развороте в правую сторону с обращением взгляда на зрителя, на фоне природы с использованием овальной

---

659 Goodden A. The Sweetness of Life… P. 198.
660 Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition… P. 290.
661 Goodden A. The Sweetness of Life… P. 199.
662 Приложение. Иллюстрация 62. С. 300.
663 Историко-художественная выставка русских портретов… С. 292.

композиции, которая впервые появляется в женских образах на русском этапе творчества М.-Э. Виже-Лебрен. Подобный выбор представляется достаточно характерным и симптоматичным. Принципы организации некоторых ранее рассмотренных произведений свидетельствуют о стремлении мастера добиться овальных очертаний, которое выражалось в выборе прямоугольной композиции со скошенными углами, разная трактовка которых определяла приближение как к форме овала («Портрет Е.И. Голенищевой-Кутузовой»), так и к форме восьмиугольника с выделением центральной части («Портрет В.Н. Головиной»). Выявление художественных особенностей, возможно, приблизит к пониманию выбора овальной композиции в «Портрете Д.М. Опочининой».

Наиболее значимую роль в организации произведения играет масштаб изображения, что сближает его с «Портретом В.И. Ладомирской». М.-Э. Виже-Лебрен представляет модель в поясном формате, который в сочетании с овальной композицией определяет акцент на центральной оси портрета и придает образу вытянутость пропорций и некоторую хрупкость. Это впечатление подтверждается при внимательном всматривании в детали: так, композиционная продуманность проявляется, в частности, в четко вертикальном положении левой руки, которая подчеркивает ось изображения, и в подчеркнуто горизонтальном положении повязок, обхватывающих руку, и пояса на талии модели. Ощущение хрупкости во многом обусловлено сложностью расположения модели в пространстве произведения: трехчетвертной разворот фигуры и поворот головы в сторону зрителя обнажают тонкую и открытую шею, лишенную каких-либо украшений, что в сочетании с простым V-образным вырезом платья создает прерывистые и неоднозначные контуры в изображении модели.

Сложность образа, вызванная композиционными особенностями, проявляется и во взаимосвязи фигуры с природной средой, отличающейся единством живописных приемов. М.-Э. Виже-Лебрен использует сдержанный и блеклый колорит для написания как фона, так и модели, и естественный источник освещения, который позволяет добиться легкости и умеренности светотеневой моделировки. Более того, высветленность оттенков и

обобщенность их трактовки наполняют произведение воздухом и вызывают ощущение тонкости и хрупкости живописной манеры, которое соответствует нюансам композиционной организации.

Портретная характеристика только дополняет названные выше особенности: мелкие кудри вьющихся волос, ниспадающие на лоб модели, большие красивые глаза с черными зрачками, тонкий аккуратный нос, непропорционально маленький рот и сильный румянец на щеках – все эти черты отражают искренность и неуверенность юношеского возраста и определяют неоднозначность «Портрета Д.М. Опочининой», который по специфике образности может быть сопоставлен с портретами В.Л. Боровиковского, созданными в 1801 году и отличающимися такой же противоречивостью и недосказанностью общего решения.

Таким образом, произведения, представляющие модель на фоне природы, являются значительной частью творческого наследия М.-Э. Виже-Лебрен в России, так как в 1790-е годы данный тип портрета был крайне популярен, наиболее удачное отражая настроения и мироощущение современников, свойственные художественному направлению сентиментализма. Внимательное изучение этих произведений позволило выявить как частные особенности, характерные для данной группы работ, так и более общие принципы искусства, определяющие характер взаимоотношений между человеком и окружающей средой, что, в свою очередь, приближает к пониманию роли природы в портретной концепции М.-Э. Виже-Лебрен.

Большое количество произведений, представляющих модель на фоне природы и подробно рассмотренных в данном параграфе, обуславливает необходимость их некоторой классификации, которая имеет достаточно четкий принцип деления: среди девяти работ четыре портрета относятся к поколенному формату, который отличается подробным изображением фигуры и окружающей природы («Портрет А.И. Толстой», «Портрет Т.В. Юсуповой», «Портрет Е.И. Голицыной в виде Флоры», «Портрет М.Г. Разумовской»), а другие пять – к поясному формату, который характеризуется более лаконичным написанием модели на фоне неба («Портрет женщины», «Портрет Е.И. Голенищевой-Кутузовой», «Портрет В.Н. Головиной», «Портрет

В.И. Ладомирской», «Портрет Д.М. Опочининой»). Таким образом, представление портретируемых на фоне природы воплощалось в двух разных форматах и, тем не менее, демонстрирует наличие как общих, так и различных черт.

Совокупность общих черт предстает более значительной, что, возможно свидетельствует о некоторой устойчивой системе живописных приемов, типичных для творческой манеры М.-Э. Виже-Лебрен в целом. Во-первых, рассмотренные работы демонстрируют мастерство художницы в общей организации произведения, в способности добиться многообразия вариантов при сохранении единства формы: в поколенных портретах эта черта проявляется во включении разных природных мотивов (водопад, ствол дерева, многоплановый пейзаж с высокой точки зрения), тогда как в поясных – в обыгрывании формата (прямоугольник со скругленными или более резкими углами, овальная композиция). Во-вторых, французская художница владеет способностью деликатно внести композиционные нюансы[664], которые позволяют достичь выразительности расположения модели в пространстве картины. В-третьих, произведения характеризуются плоскостной трактовкой природы: если в поясных портретах природа предстает фоном для репрезентации модели, то в поколенных портретах отсутствует пространственная связь между фигурой и окружающей средой, хотя данный формат более располагает к этому. В-четвертых, М.-Э. Виже-Лебрен уделяет незначительное внимание портретной характеристике, которая оказывается менее выразительной и убедительной по сравнению с композиционной организацией произведения. В-пятых, более важную роль в изображении модели играет костюм, который отличается крайне тщательной трактовкой. Наконец, цветовое решение представляет собой средство для придания образу разной степени выразительности: тональный колорит способствует сдержанности портретной характеристики («Портрет Т.В. Юсуповой», «Портрет М.Г. Разумовской», «Портрет Д.М. Опочининой»), тогда как колорит, построенный на ярких звучных акцентах, определяет бóльшую интенсивность

[664] Hautecoeur L. Madame Vigée-Lebrun… P. 62.

художественного воздействия произведения («Портрет А.И. Толстой», «Портрет В.И. Ладомирской», «Портрет В.Н. Головиной»).

Если общие моменты свидетельствуют о единстве живописной системы М.-Э. Виже-Лебрен, то различия, вызванные неизбежным расхождением в изначальных возможностях и целях поколенного и поясного форматов, позволяют сделать некоторые выводы о соотношении человека и природы в портретной концепции французской художницы. Поясной формат изображения на фоне неба, близкого по характеру нейтральному фону, с низкой линией горизонта обуславливает как возвеличивание модели, так и более холодное отношение к ней[665], что проявляется в компактности, определенности позы и в убедительности, но однообразности портретной характеристики. Парадные оттенки образа, свойственные данному варианту изображения, обретают более выраженные акценты в контексте русской художественной культуры, для которой небо символизирует верхнюю часть существующей картины мира и отсылает к барочным традициям панегирической оды в литературе и «небесного» апофеоза в живописи[666]. Поколенный формат изображения на фоне пейзажа с умеренной линией горизонта, наоборот, определяет более естественную репрезентацию фигуры, что выражается в спокойствии и расслабленности позы и создает условия для более конкретного отражения индивидуального настроения или состояния портретируемой: так, «Портрет А.И. Толстой» демонстрирует некоторую надменность, «Портрет Т.В. Юсуповой» - внутреннее спокойствие, «Портрет М.Г. Разумовской» - задумчивость, а «Портрет Е.И. Голицыной в виде Флоры» - искренность девичьей красоты (несмотря на аллегорическую программу произведения).

Таким образом, природа в творчестве М.-Э. Виже-Лебрен играет важную роль не только для организации композиции, но и для определения взгляда на место человека в мире, что уже зависит от формата портрета: поясное изображение больше способствует парадной характеристике, а поколенное – камерной. Во втором случае природа понимается как место для уединения человека, которое позволяет освободиться от официальной светской жизни и

---

[665] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 110

[666] Карев А.А. Классицизм… С. 133.

дать волю для проявления внутреннего состояния или настроения. Тем не менее, подобная трактовка природы имеет скорее символическое, чем конкретное содержание: М.-Э. Виже-Лебрен уделяет большое внимание тщательному написанию природных мотивов, которые заполняют плоскость картины, но при этом не имеют пространственной градации. Иными словами, интерес художницы заключается в отображении предметно-вещественной составляющей природной среды, а не в ее глубинном построении, что является отличительной особенностью построения пейзажа в творчестве М.-Э. Виже-Лебрен, который, кроме того, отличается некоторой отстраненностью и лишен эмоциональной трактовки, что определяет репрезентативные черты произведений, изображающих модель на фоне природы, и их полупарадный характер.

4.3. Возвеличивание женской модели в интерьерном портрете

Выявленное в предыдущем параграфе главы положение об условном и плоскостном характере природной среды, отличающейся тщательным написанием окружающих фигуру предметов, на примере произведений, представляющих модель на фоне природы, может быть как частным приемом для отдельной группы работ, так и более универсальным методом создания портретного пространства. Прояснение этого аспекта в творчестве М.-Э. Виже-Лебрен представляется возможным благодаря рассмотрению женских образов в интерьере, созданных художницей в России. Этот вариант изображения восходит к традициям кабинетного портрета, который был очень распространен во Франции с середины XVIII века[667] и практически отсутствовал в отечественной живописи[668].

Представление модели в интерьере требует от мастера тщательного отношения к изображению предметной составляющей портретной живописи (детали, аксессуары, предметы обстановки, драпировки, ткани), что было свойственно, как уже было продемонстрировано в предыдущем параграфе,

[667] Агратина Е.Е. Александр Рослин… С. 110.
[668] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 32.

творчеству М.-Э. Виже-Лебрен. Стремление художницы к законченности произведения связано с восхищением как Рафаэлем[669], так и старыми мастерами Голландии и Фландрии, творчество которых было отмечено расцветом натюрморта[670] и, возможно, оказало более значительное влияние на ее живописную манеру, чем искусство великого итальянца. Еще в молодости по совету Ж. Верне, друга ее отца, М.-Э. Виже-Лебрен копировала работы старых мастеров, в первую очередь П. Рубенса, Х. Рембрандта и А. Ван Дейка[671]. Они же были любимыми художниками Ж.-Б. Греза, мастерство которого в построении полутонов и изображении фактуры тканей восхищало молодую М.-Э. Виже-Лебрен[672] и затем воплотилось в ее искусстве. Даже история личной жизни в некотором смысле связана с фламандской живописью: интерес художницы к Ж.-Б. Лебрену в 1776 году возник благодаря его обширной коллекции картин, включающей в себя шедевры старых мастеров, и его разрешению их копировать[673], что через полгода общения привело к замужеству.

Важной вехой в ее творческой биографии стало путешествие по делам мужа во Фландрию в 1782 году, которое оказало серьезное влияние на рост ее мастерства[674]. Свидетельствами этого влияния могут служить отзывы критиков о ее живописи: если до поездки они отмечали удачно построенную композицию, отражение чувства, умелую трактовку одежд, то после поездки, на Салоне 1785 года, – богатство и яркость красок, изящество и новизну в позе, исключительный вкус к малейшим деталям[675]. Обсуждавшееся выше великолепное чувство цвета М.-Э. Виже-Лебрен тоже вряд ли обошлось без внимательного изучения великих фламандцев, которые известны свежестью оттенков, прозрачностью и силой теней, неуловимой градацией света и смешением цветов[676]. Тем не менее, путешествие во Фландрию привело как к

---

669 Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun… P. 205.
670 Hautecoeur L. Madame Vigée-Lebrun… P. 51-52.
671 Nolhac P. de. Madame Vigée-Le Brun… P. 19.
672 Воспоминания госпожи Виже-Лебрен… С. 141.
673 Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun… P. 35.
674 Macfall H. Vigée Le Brun, Masterpieces in Colour… P. 44-45.
675 Nolhac P. de. Madame Vigée-Le Brun… P. 93.
676 Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun… P. 52.

росту живописного мастерства, так и к неожиданным карьерным трудностям: избрание М.-Э. Виже-Лебрен в Академию было осложнено не только профессией ее мужа (продавец картин), но и очевидной для современников близостью к фламандской школе[677], что противоречило стремлению руководства Академии к расширению влияния французской живописи в Европе. Таким образом, многочисленные связи М.-Э. Виже-Лебрен с искусством Голландии и Фландрии позволяют сделать вывод, что ее творчество выходило за рамки французской школы и обладало интернациональными чертами еще до эмиграции, что объясняет успешность художницы в столь разных странах, как Италия, Австрия, Россия и Англия.

Первые произведения, представляющие русскую модель в интерьере, были написаны М.-Э. Виже-Лебрен до ее приезда в Санкт-Петербург, но, тем не менее, могут быть отнесены к русскому этапу ее творчества, так как изображение людей одной национальности обладает для иностранного художника некоторыми типологическими сходствами, обусловленными отстраненностью взгляда и наличием общего представления об этом народе, и независимо от места создания портрета составляет единую группу работ. Более того, сопоставление образов русских женщин, созданных за границей и в России, может выявить как неизбежную общность, связанную с национальным типом внешности, так и некоторые различия, которые, в свою очередь, позволят оценить влияние контекста создания произведения на художественные особенности портрета.

Первым будет рассмотрен «Портрет Е.В. Литта» (1790; Институт Франции: Париж, Франция)[678]. Екатерина Васильевна Литта (1761-1829), урожденная Энгельгардт, была младшей дочерью смоленского помещика Василия Андреевича Энгельгардта (1735-1794) и Елены Александровны Потёмкиной (1737-1769), сестрой Т.В. Юсуповой (1769-1841)[679] и племянницей «светлейшего князя» Г.А. Потемкина (1739-1791)[680], который в 1776 году привез ее вместе с сестрами в Петербург и сделал фрейлиной Екатерины II, в

[677] Sheriff M.D. The Exceptional Woman… P. 100.
[678] Приложение. Иллюстрация 63. С. 301.
[679] Ее портрет был рассмотрен в предыдущем параграфе данной главы. С. 191-193.
[680] Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition… P. 236.

1781 году выдал ее замуж за богача Павла Мартыновича Скавронского (1757—1793), которого назначил посланником в Неаполе[681]. После смерти мужа Екатерина Васильевна вернулась в Россию и в 1798 году вышла замуж во второй раз, за кавалера Мальтийского ордена на русской службе графа Джулио Литта (1763-1839)[682].

«Портрет Е.В. Литта» был написан в Неаполе, где ее первый муж, князь П.М. Скавронский, будучи послом, лечился от туберкулеза, окружив себя самым избранным обществом[683]. Художница представляет модель в формате, превышающем поколенное изображение, сидящей на софе фронтально по отношению к зрителю и облокачивающейся на мягкую и пышную подушку левой рукой, в которой держит маленький медальон овальной формы с изображением мужа[684].

Продуманное создание интерьера во многом определяет особенности расположения фигуры в пространстве портрета. М.-Э. Виже-Лебрен представляет модель на фоне стены, которая написана в глубоких серых оттенках и в правой части имеет изображение пилястры, выступающей в роли вертикальной оси для организации произведения. Расположение пилястры в правом углу портрета при абсолютно нейтральном характере заднего плана в левой и центральной частях является неслучайным, так как в данном случае архитектурный мотив позволяет художнице подчеркнуть распределение пластически-пространственных масс: именно в правом углу расположена пышная подушка, на которую опирается согнутая в локте рука, держащая зеркало. Данное наблюдение подтверждается и при сопоставлении разных частей портрета: если его правая половина демонстрирует некоторое физическое напряжение и дробность в изображении предметов, то его левая половина, наоборот, отличается спокойными линиями (горизонталь спинки софы) и естественностью позы. Таким образом, значительный акцент в правой части произведения обусловлен ее важными функциями для организации композиции, а именно – для создания точки опоры, определяющей устойчивое

---

[681] May G. Elisabeth Vigée Le Brun… P. 90.
[682] Историко-художественная выставка русских портретов… С. 295.
[683] Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun… P. 121.
[684] Hautecoeur L. Madame Vigée-Lebrun… P. 83.

расположение фигуры в пространстве картины.

Тем не менее, описанная выше убедительность, характерная для позы Е.В. Литта (напоминающей портрет герцогини Орлеанской 1789 года[685]), создана настолько тонкими композиционными нюансами, что общее построение портрета оказывается незаметным при общей плавности и подвижности, имеющими грациозный характер в каждой отдельной детали: расслабленное положение левой руки, незначительные складки на платье, имеющем широкие очертания, величавая красота кудрявых волос, спускающихся с плеч модели до колен, деликатность в изображении левой руки, изгиб которой имеет плавные очертания. Каждое движение модели обладает мягкостью и размеренностью, соответствуя свойственному ей и отмеченному художницей вялому и ленивому изяществу[686], и это ощущение во многом обязано колористическому решению. М.-Э. Виже-Лебрен использует сочетание нескольких цветов, гармонично объединяющих изображение фигуры и интерьера: так, серый тон стены соответствует сине-голубому платью, обладающему сероватыми оттенками, спокойный изумрудный цвет софы подчеркивает яркость салатовых рукавов блузы Е.В. Литта, а золотые акценты, присутствующие в ее поясе и в оформлении софы и подушки, не только придают интерьеру некоторую пышность и репрезентативность, но и оказываются созвучными тону волос модели, образ которой обретает черты благородства и утонченности. Подобная убедительность в изображении фигуры больше обусловлена тщательностью написания интерьера и ее костюма, чем выразительностью портретной характеристики: М.-Э. Виже-Лебрен использует ровное и умеренное освещение для трактовки лица, подчеркивающее естественность и мечтательность внутреннего состояния модели[687], взгляд которой направлен в сторону зеркала, но при этом поверх него и за пределы изображения, что свидетельствует о наличии некоторой дистанции между портретируемой и зрителем.

Таким образом, «Портрет Е.В. Литта» демонстрирует как продуманность

---

[685] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 114.
[686] Nolhac P. de. Madame Vigée-Le Brun… P. 163.
[687] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 115.

композиционного построения, имеющего акцент на правую сторону для более устойчивого расположения модели, спокойствие и расслабленность ее позы, гармоничность и цельность колористического решения, что говорит о естественности изображения, так и большое внимание к написанию костюма, неопределенность портретной характеристики и направление взгляда в сторону от зрителя за пределы произведения, что позволяет сделать вывод об отстраненности внутреннего состояния модели, определяющей полупарадный характер портрета.

Следующим произведением является «Портрет А.С. Строгановой» (1793; частная коллекция)[688], который был написан в Вене и представляет другой вариант композиционного решения для интерьерного портрета. М.-Э. Виже-Лебрен изображает модель в поколенном формате сидящей в пол-оборота к зрителю и обхватывающей руками вазу с цветами, расположенную на небольшом столике, покрытом тканью, в правой части произведения.

Труднодоступность этого портрета и, следовательно, небольшое количество репродукций, отличающихся не самым высоким качеством, обусловливают существующие сложности его изучения, одной из которых является определение характера заднего плана произведения: ровный зеленоватый тон фона намекает на наличие природных мотивов, окружающих фигуру, что подтверждается изображением цветов в вазе и теплым фасоном платья модели, но особенности организации композиции и расположения А.С. Строгановой позволяют отнести этот портрет к группе произведений, представляющих модель в интерьере. М.-Э. Виже-Лебрен использует укрупненный масштаб изображения, при котором фигура А.С. Строгановой занимает практически все пространство картины. Убедительность в расположении модели получает дополнительную выразительность благодаря условному фону и акценту на передний план произведения, проявляющемуся в размещении маленького столика, на котором стоит ваза с цветами. Таким образом, укрупненность и предельная компактность изображения демонстрируют отсутствие пространственной градации в построении

[688] Приложение. Иллюстрация 64. С. 301. Биография модели была описана в первом параграфе данной главы. С. 178-180.

композиции и свидетельствуют об интерьерном характере «Портрета А.С. Строгановой».

Изображение самой модели отличается композиционной убедительностью и естественностью движений. Легкий разворот фигуры А.С. Строгановой в левую сторону артикулирован направлением складок ее платья, придающих образу приподнятость и некоторую подвижность, и положением ее правой руки, которая, несмотря на выступающий локоть, имеет плавные и расслабленные очертания и деликатно фиксирует композиционный центр произведения, соответствуя бордовому поясу, мягко обхватывающему талию модели, и выступающему углу небольшого столика, на котором стоит ваза с цветами. Изображение цветов играет важную роль для конкретизации портретной характеристики. Лицо А.С. Строгановой написано с использованием яркого источника освещения, с тщательным воспроизведением физиогномических черт и отражает задумчивое состояние модели, которое проявляется во внимательном написании рук: ладонью правой руки А.С. Строганова свободно обхватывает основание вазы, тогда как тонкими пальцами левой руки придерживает несколько лепестков, что акцентирует внутреннее спокойствие и утонченность портретируемой. Колористическое решение соответствует и расположению модели, и ее портретной характеристике, отличаясь лаконичностью и выдержанностью. М.-Э. Виже-Лебрен выстраивает колорит на сочетании зеленых, бордовых и коричневых оттенков, продуманное распределение которых приводит к их выразительной перекличке в пространстве картины: так, более светлый зеленый тон платья модели позволяет выделить фигуру на фоне заднего плана, тогда как бордовый оттенок пояса соответствует бутонам цветов, а коричневый оттенок кудрявых волос – бархатной ткани, покрывающей столик с вазой.

Таким образом, «Портрет А.С. Строгановой» отличается плоскостным построением произведения и компактностью в расположении фигуры, которая сочетает в себе естественность движений с убедительностью позы, достигнутой продуманными композиционными нюансами, и с утонченностью образного решения, которая проявляется в лаконичном и благородном колорите, в изображении вазы с цветами и в деликатной моделировке рук модели, что в

совокупности усиливает интерьерный характер произведения, имеющего оттенок камерности.

Следующим произведением является «Портрет Е.В. Литта» (1796; Лувр: Париж, Франция)[689], который был создан М.-Э. Виже-Лебрен уже во время ее пребывания в Санкт-Петербурге, является уже вторым образом данной модели и демонстрирует значительные отличия от картины, написанной за границей. Некоторая лаконичность общего решения данного портрета убеждает исследователей в его большей камерности, обусловленной обстоятельствами заказа: провенанс произведения позволяет сделать предположение, что вдовствующая модель заказала портрет для своей сестры, Т.В. Юсуповой[690]. Художница изображает модель в поясном формате сидящей в пол-оборота по отношению к зрителю с разворотом в левую сторону и опирающейся на пышную подушку, занимающую передний план произведения.

В этом портрете М.-Э. Виже-Лебрен использует неопределенные темные оттенки для написания фона, который позволяет ей выделить изображение модели на переднем плане. При этом следует отметить, что фон написан в нейтральной манере, лишенной интенсивности и глубины тона, которые являются важным средством объединения фигуры и пространства в камерном портрете. Иными словами, четкое разделение изображения на условный фон и тщательно разработанный передний план относится к важным особенностям организации данного портрета, которая подтверждается и на общем уровне, и в деталях. Так, неопределенный фон по степени трактовки соответствует фрагменту со спинкой красного дивана в правой части произведения, который композиционно фиксирует изображение модели, тогда как пышная красная подушка и голубая шаль написаны столь предметно убедительно, что колористически подчеркивают разграничение на передний и задний план в этом произведении.

Подобная четкость в построении портрета не влияет на продуманность и выразительность расположения модели. Разворот фигуры в правую сторону вкупе с изображением подушки и фрагмента со спинкой дивана образуют

---

[689] Приложение. Иллюстрация 65. С. 301.
[690] Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition… P. 270.

диагональный импульс и придают образу подвижность, которая, тем не менее, имеет умеренный характер: Е.В. Литта занимает центральное место не только в пространстве картины, но и в пределах диагонального движения, что усиливает убедительность и монументальность ее расположения. Более того, дополнительные композиционные нюансы позволяют М.-Э. Виже-Лебрен добиться спокойствия в трактовке позы: сложенные друг на друга руки, скрывающиеся в складках шали, образуют прямую линию, противопоставленную описанной выше диагонали, и фиксируют изображение, тогда как плавные и округлые очертания плеч придают образу естественность и расслабленность. Использование яркого источника освещения, направленного на модель, определяет, с одной стороны, отсутствие светотеневой моделировки в трактовке лица и возникновение эффекта эмалевидного взгляда[691] и легкого свечения, проявляющегося в яркости красных и голубых оттенков на переднем плане и в легкости, воздушности кудрей в прическе Е.В. Литта, а с другой – наличие очевидных репрезентативных черт в образе, который отличается очевидной дистанцией между моделью и зрителем.

Таким образом, «Портрет Е.В. Литта» демонстрирует четкое разделение изображения на разработанный передний и условный задний план, подчеркнутое колористическим решением, убедительность в расположении модели, акцентированную созданием легкого диагонального импульса в композиционном построении, и яркое освещение фигуры, лишающее ее светотеневой моделировки, что в совокупности обусловливает очевидно парадные оттенки портретной характеристики.

Отчетливая репрезентативность, выявленная при описании предыдущего портрета, написанного в России, была не характерна для образов, созданных ранее за границей. Рассмотрение произведений, четко соответствующих по формату и композиционным особенностям «Портрету Е.В. Литта» 1790 года, который отличается естественностью трактовки модели, позволит проверить тезис о наличии различий между образами русских женщин, созданными за рубежом и в России.

---

[691] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 176.

Первым будет рассмотрен «Портрет Е.В. Апраксиной» (1796; частная коллекция)[692]. Екатерина Владимировна Апраксина (1770-1854), урождённая Голицына, была старшей дочерью князя Владимира Борисовича Голицына (1731-1798) и Натальи Петровны (1741-1837), урожденной Чернышёвой и известной как «Princesse Moustache» («Усатая княгиня»)[693], которая воспитывала ее за границей до 1790 года, когда вернулась в Россию, а Екатерина Владимировна – пожалована во фрейлины. В 1793 году она вышла замуж за двоюродного брата своей матери генерала Степана Степановича Апраксина (1757-1827)[694], который был очень богатым помещиком и видным красавцем. Семейная чета жила счастливо, несмотря на любвеобильность мужа, и устраивала роскошные балы и спектакли, которые были статусными событиями для московской знати.

В «Портрете Е.В. Апраксиной» художница изображает модель в поколенном формате сидящей на софе со сложенными на пышной подушке руками в легком развороте фигуры в левую сторону. Определяющим построение произведения элементом оказывается тональный колорит: хотя художница использует достаточно яркие акценты (розовый цвет подушки и софы, темно-синий цвет платья), легкий и высветленный характер их трактовки наполняет интерьер воздухом и придает всем предметам мягкость очертаний.

Организация композиции по внешним признакам напоминает «Портрет Е.В. Литта» (архитектурный мотив в правом верхнем углу, опора фигуры на подушку), но именно колористическое решение позволяет ослабить пластическую убедительность, изначально заложенную в данный вариант построения портрета: неопределенный и воздушный задний фон мягко выдвигает на передний план фигуру портретируемой. Тем не менее, тональный колорит хоть и уменьшает пластическую убедительность произведения, но не препятствует его композиционной продуманности, что заметно по расположению подушки, которая своими пышными и правильными очертаниями, с одной стороны, придает мягкость и устойчивость сложенным

[692] Приложение. Иллюстрация 66. С. 301.
[693] Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition… P. 281.
[694] Историко-художественная выставка русских портретов… С. 296.

рукам, а с другой – четко фиксирует правую часть произведения и тем самым соответствует ровным и спокойным линиям в его левой части, создавая единое пространство переднего плана произведения для более убедительного изображения фигуры.

Расположение модели, как и общая организация портрета, благодаря воздушности колористического решения отличается внешней простотой и легкостью, которые, однако, возникают с помощью продуманных композиционных нюансов. Поза Е.В. Апраксиной имеет усложненный характер: сильный разворот фигуры в левую сторону становится менее заметным из-за написания пышной подушки, которая преграждает движение, заложенное в позе, и фиксирует изображение, тогда как положение рук, согнутых в локтях и сложенных на подушке, способствует выделению центральной части портрета и убедительности расположения модели. Тем не менее, трактовка позы и движений имеет оттенок искусственности[695], что проявляется как в нарочито свободных складках прозрачного платка, так и в портретной характеристике, и вполне соответствует ее описанию: Е.В. Апраксина была миниатюрной, притягательной и элегантной женщиной с большими карими глазами, которая за суровое выражение лица во время пребывания во Франции получила прозвище разгневанная Венера («la Venus en courroux»)[696] и обожала косметику даже тогда, когда это перестало быть модным[697]. М.-Э. Виже-Лебрен использует ровное освещение, которое лишает лицо модели светотеневой моделировки и с учетом тонального колорита придает образу некоторую отстраненность.

Таким образом, «Портрет Е.В. Апраксиной» воздействует преимущественно мастерством тонального колорита, который определяет видимую легкость расположения фигуры и воздушность окружающей ее среды и тем самым отчасти скрывает продуманность композиционной организации, которая, тем не менее, отличается некоторой искусственностью в репрезентации модели, что свидетельствует о парадных чертах данного

---

[695] Hautecoeur L. Madame Vigée-Lebrun… P. 44.
[696] Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition… P. 281.
[697] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 178.

произведения.

Следующим произведением является «Портрет А.А. Голицыной» (1797; Худ. музей в Балтиморе, США)[698]. Анна Александровна Голицына (1763-1842), урождённая княжна Грузинская, была правнучкой грузинского царя в эмиграции Вахтанга VI, дочерью гвардии капитана царевича Александра Бакаровича Багратион-Грузинского (1726—1791) и княжны Дарьи Александровны Меншиковой (1747—1817)[699]. В 1785 году она вышла замуж за незаконного сына вице-канцлера А. М. Голицына полковника Александра Александровича де-Лицына (1768—1789), смерть которого от военных ран привела ко второму замужеству в 1790 году за двоюродного брата первого мужа князя Бориса Андреевича Голицына (1766—1822)[700]. Назначение мужа на пост гофмаршала при дворе Константина Павловича позволило семье переехать из Москвы в Петербург, где Анна Александровна прославилась красотой, добродетелями, хозяйственностью и пользовалась всеобщим уважением, принимая на роскошных вечерах весь город.

«Портрет А.А. Голицыной» имеет как общие, так и различные моменты по сравнению с предыдущим произведением. Художница изображает модель в поколенном формате сидящей на софе с разворотом фигуры в правую сторону и опирающейся левой рукой на пышный подлокотник. Общая программа произведения обладает некоторым сходством с «Портретом Е.В. Литта» и «Портретом Е.В. Апраксиной», которое проявляется в написании условного фона с архитектурным мотивом, определяющим специфику расположения фигуры на переднем плане, а также в изображении модели на софе в сидячей позе с опорой левой руки на подушку или подлокотник, но внесение небольших изменений во взаимодействие этих элементов приводит к значительным отличиям, заметным как в организации произведения, так и в специфике портретной характеристики.

Построение композиции отличается большей динамичностью: так, изображение в левом верхнем углу портрета затененного участка стены

---

[698] Приложение. Иллюстрация 67. С. 302.
[699] Историко-художественная выставка русских портретов…. С. 303.
[700] Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition… P. 284.

(вероятно, угловой части комнаты), имеющего вертикальные очертания, сопоставимые с пилястрой, в сочетании с расположением подлокотника софы, на который опирается модель, в правом нижнем углу создает диагональное движение, которое оказывается более выявленным благодаря развороту фигуры в правую сторону. Во-вторых, незначительные на первый взгляд, но продуманные и тонкие нюансы помогают М.-Э. Виже-Лебрен усилить выразительность данного композиционного построения: так, изображение ровной, горизонтальной линии спинки софы с подлокотником, имеющим объемные и округлые очертания, позволяет выделить не только весь передний план произведения, но и центральное положение модели, тогда как наличие неопределенного и незначительного проема в затененной части стены вместе с источником освещения, направленным слева направо, подчеркивает диагональный импульс произведения и визуально расширяет его границы.

Перечисленные выше композиционные приемы придают образу убедительность и некоторую оживленность, которые ослабляют присутствующий здесь эффект парадной репрезентации, проявляющийся как в написании предметов, так и в колористическом решении. Нейтральная трактовка фона, выдержанного в сером оттенке, вступает в сильный контраст с изображением переднего плана, поражающего разнообразием и яркостью цветов, которые, тем не менее, гармонично дополняют друг друга: так, глубокий и ровный изумрудный тон дивана и подлокотника, обшитых бархатной тканью, подчеркивает интенсивность красного акцента в сложном головном уборе, оформленном большими перьями, а неопределенный характер платья, написанного в переливчатом сочетании желтоватых и оранжевых оттенков, соответствует изображению небольшого столика с фигурной ножкой, украшенного позолоченными деталями, в правом нижнем углу произведения. Тем не менее, очевидная экзотичность образа, обусловленная пестротой колористического решения и отсылающая к восточному происхождению модели[701], обладает некоторой сдержанностью благодаря продуманному распределению цветов: М.-Э. Виже-Лебрен использует белоснежный оттенок

[701] Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition… P. 284.

для написания туники и глубокий темный тон для изображения волос и тем самым с помощью простых цветов добивается выделения центральной оси, которое становится конструктивной основой для вариативности колористического решения и условием общей убедительности произведения.

Общая оживленность организации композиции и выразительность колорита не проявляются в портретной характеристике, выдержанной в нейтральной тональности: М.-Э. Виже-Лебрен изображает лицо А.А. Голицыной с умеренной светотеневой моделировкой в развороте в правую сторону, что усиливает закрытость модели, тогда как плавные и расслабленные движения рук демонстрируют величавость портретируемой и спокойствие ее позы, свойственное и общему настроению.

Таким образом, «Портрет А.А. Голицыной» отличается оживленностью в построении композиции, имеющей диагональный импульс и подчеркивающей разворот фигуры, четким разделением произведения на условный нейтральный фон и подробно написанный передний план, выразительностью и продуманностью колористического решения, которая проявляется в общей выдержанности несмотря на наличие ярких акцентов, нейтральностью и спокойствием портретной характеристики, что в совокупности определяет величавый характер репрезентации модели и позволяет добиться ощущения естественности в создании парадного образа.

Следующим произведением является «Портрет Е.Ф. Долгоруковой в образе Сивиллы» (1797; частная коллекция)[702], который является повторением более раннего в творчестве художницы образа леди Гамильтон (1792; частная коллекция)[703], что демонстрирует как широкую известность работ французской художницы, так и некоторую определенность ожиданий заказчика от совместной работы с ней.

Сопоставление этих двух образов, являющихся интерпретациями одного иконографического типа, позволяет оценить роль контекста в создании художественного произведения. В более раннем портрете М.-Э. Виже-Лебрен

---

[702] Приложение. Иллюстрация 69. С. 302. Биография модели была описана при рассмотрении портрета кисти И.-Б. Лампи-Старшего во втором параграфе второй главы. С. 101-103.
[703] Приложение. Иллюстрация 70. С. 302.

представляет модель сидящей в легком повороте влево с поднятыми к небу глазами на неопределенном фоне в достаточно компактной композиции, имеющей форму вертикально вытянутого прямоугольника, и как будто запечатлевает портретируемую в состоянии прозрения, которое является кульминационным и наиболее выразительным моментом для данного мифологического персонажа, что акцентировано ярким колористическим решением, и тем самым усиливает репрезентацию модели, придавая ей парадные черты. «Портрет леди Гамильтон в образе Сивиллы» имел огромное значение для творчества М.-Э. Виже-Лебрен в период эмиграции, так как был связующим звеном между «Автопортретом» (1790) и «Портретом Ж. де Сталь в образе Коринны» (1807) в развитии темы исключительной женщины[704]. Именно в этом контексте становится понятно, почему М.-Э. Виже-Лебрен возила именно этот портрет по всем странам и представляла его как наглядный образец своего искусства[705]: он не только демонстрировал ее таланты как исторического живописца[706], но и отражал ее стремление соответствовать А. Кауфман[707], считавшейся самой известной женщиной-художницей в области аллегорических и мифологических портретов.

Не менее любопытна история модели, представленной на портрете. Леди Гамильтон обрела популярность после изображения богини Гигиены в доме лекаря Грэхэма и благодаря своему таланту к изменению выражений лица и поз стала желанной моделью для многих английских портретистов: Д. Ромни (более 40 сеансов), Д. Рейнольдса, Э. Хоппнера, У. Гамильтона и Т. Лоуренса[708]. Во время своих представлений она надевала несколько кашемировых шалей, которые позволяли ей мгновенно перевоплощаться[709]. Современники отмечали, что леди Гамильтон была вдохновлена античными статуями, но никогда не копировала их раболепно, и при этом была неповторима: многие пытались ей подражать, но никто не мог отразить ее

[704] Sheriff M.D. The Exceptional Woman… P. 239.
[705] Nolhac P. de. Madame Vigée-Le Brun… P. 165-166.
[706] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 133.
[707] May G. Elisabeth Vigée Le Brun… P. 82.
[708] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 121.
[709] Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun… P. 124.

исключительный талант[710]. Ее изображение в виде Сивиллы не является произведением, обладающим портретным сходством, так как оно, будучи вдохновленным внешностью модели, было обобщено художницей до такой степени, что стало наиболее совершенным и желанным для заказчиков образцом (или даже шаблоном) для демонстрации женского воображения. Образ Сивиллы был особенно популярен у женщин с литературными и интеллектуальными притязаниями, как принцесса Е.Ф. Долгорукая[711].

Несмотря на иконографическую общность с предыдущим произведением, «Портрет Е.Ф. Долгоруковой» имеет существенные отличия, проявляющиеся как в общей организации, так и в художественных особенностях. Во-первых, М.-Э. Виже-Лебрен использует другой вариант композиции, ориентируясь на произведение Доменикино[712] и уделяя большее внимание обозначению пространства, в котором расположена модель: фоном выступает стена античного храма с мощной колонной в левом верхнем углу, а сама фигура опирается локтем правой руки на книгу с широкими страницами, лежащую на мраморном столе округлых очертаний в левом нижнем углу. Стол благодаря изображению открытых партитур и закрытых книг представляет собой настоящий натюрморт, в котором каждый предмет обладает собственным смыслом: если открытые партитуры символизируют прозрение, то избранные для произведения книги – комическая опера Н. Далейрака «Нина, или безумная от любви» и роман аббата Ж.-Ж. Бартелеми «Путешествие младшего Анахарсиса по Греции, в половине четвертаго века до Рождества Христова» (1788)[713] свидетельствуют об интересах модели: театр и античность. Включение в изображения произведения Ж.-Ж. Бартелеми, которое было написано в жанре археологического романа и отразило общественное увлечение историей и искусством Греции, ее принципами демократии и свободы[714], усиливает античные реминисценции портрета: художница изображает Е.Ф. Долгорукову в пространстве античного храма, что приводит к любопытному и необычному

[710] Sheriff M.D. The Exceptional Woman… P. 244.
[711] Ibid. P. 246.
[712] Hautecoeur L. Madame Vigée-Lebrun… P. 83.
[713] Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun… P. 165-166.
[714] Helm W.H. Vigée-Lebrun 1755-1842… P. 84.

эффекту – интерьеризации мифологического портрета. Более того, само построение интерьера обладает практически геометрической ясностью и простотой: левая часть портрета с изображением колонны и архитектурного элемента под книгой играет роль вертикальной оси для фиксации произведения, что является устойчивым приемом создания портретного пространства у М.-Э. Виже-Лебрен, тогда как правая часть поделена на два примерно равных квадрата, один из которых написан в светлых оттенках (фрагмент стены в верхней половине), а другой – в темных (фрагмент, вероятно, скамьи за спиной модели).

Во-вторых, особенности расположения Е.Ф. Долгоруковой не только соответствуют логике композиционного деления произведения, но и обусловливают выразительность геометрических фигур: так, изображение модели с легким наклоном в левую сторону и с опорой левой руки на книгу образует форму треугольника, который органично заполняет пространство между перечисленными выше зонами и тем самым усиливает связь фигуры и интерьера, достигнутую одними композиционными нюансами. Если левая половина произведения выполняет функцию фиксации изображения, что определяет его насыщенность предметами и движением, то правая половина демонстрирует свободу и плавность позы: мягкое и округлое положение левой руки, придерживающей книгу, в сочетании с устремленными вверх глазами и широкими складками шали придает наклону фигуры мягкость и естественность. Композиционное построение данного произведения свидетельствует о высоком уровне мастерства М.-Э. Виже-Лебрен в использовании приемов портретного искусства, позволяющих достичь убедительности и выразительности в расположении модели.

В-третьих, колористическое решение в целом соответствует ясности и лаконичности, характерным для организации портрета. М.-Э. Виже-Лебрен использует два ярких акцента – алый оттенок для написания шали и головного убора, а также зеленый оттенок для написания платья. Подобное сочетание цветов вкупе с изображением фигуры в интерьере античного храма усиливает античные реминисценции, так как именно красный и зеленый являются основополагающими цветами для живописной системы классицизма. При этом

следует отметить, что трактовка колорита, отличающегося интенсивностью и яркостью, вызывает некоторые аналогии с красками, использовавшимися в древнерусской живописи, и тем самым свидетельствует о некотором приспособлении М.-Э. Виже-Лебрен к национальным культурным традициям, что говорит о большом внимании к местному художественному контексту в процессе ее работы на заграничном этапе творчества.

Портретная характеристика, в свою очередь, созвучна и ясности организации композиции, и лаконичности колористического решения. Художница была поражена красотой модели, ее длинными волосами, небрежно приподнятыми и ниспадающими на плечи, восхитительным станом, достоинством и изяществом ее внешности, а также отсутствием искусственности[715], что нашло отражение в портрете. Изображение лица и рук обладает мягкостью и объемностью очертаний, которые определяют легкую неопределенность живописной манеры, способствующую общему ощущению задумчивости (более выявленному по сравнению с оригиналом[716]), которая усиливает заложенное в данный мифологический образ состояние прозрения. Именно значительность портретной характеристики позволяет говорить о стремлении М.-Э. Виже-Лебрен преодолеть границы жанра портрет для достижения уровня исторической картины[717], вершины в искусстве живописи по академическим представлениям того времени. Подобная серьезность художницы при изображении Е.Ф. Долгорукой обусловлена их близкими, дружескими отношениями: художница была частой гостьей (вместе с дочерью) художественного салона модели, который считался одним из самых модных в Петербурге[718], активно участвовала в создании живых картин в ее загородной резиденции[719], а после возвращения во Францию дала ужин в ее честь, для желанной встречи с аббатом Ж. Делилем[720].

Таким образом, «Портрет Е.Ф. Долгоруковой в образе Сивиллы», в отличие от созданного М.-Э. Виже-Лебрен несколькими годами ранее портрета

---

[715] Blum A. Madame Vigée-Lebrun… P. 69.
[716] Goodden A. The Sweetness of Life… P. 176.
[717] May G. Elisabeth Vigée Le Brun… P. 137.
[718] Ibid. P. 136.
[719] Blum A. Madame Vigée-Lebrun… P. 70.
[720] Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun… P. 198.

леди Гамильтон в этом же образе, демонстрирует значительный интерес художницы к обозначению окружающего пространства, который позволяет создать созвучный для мифологизированного персонажа интерьер античного храма и добиться удивительной выразительности произведения при лаконичности общего решения, проявляющейся в геометрической ясности композиции, гармоничности позы модели благодаря тонким и продуманным нюансам, сдержанной яркости колористического решения и мечтательности портретной характеристики, что определяет естественность репрезентации фигуры, лишенной парадных черт, обычно столь свойственных для мифологической разновидности портретного жанра.

Следующим произведением является «Портрет Н.И. Куракиной» (1797; Музей изобр. искусств Юты, США)[721]. Это произведение относится к другому типу изображения, восходящему к «Портрету Е.В. Литта»: М.-Э. Виже-Лебрен представляет модель в поясном формате на нейтральном фоне во фронтальном по отношению к зрителю развороте фигуры с изображением нотной книги в руках.

Поясной формат произведения определяет ограниченный диапазон художественных средств и некоторую простоту в расположении модели, не лишенную, тем не менее, композиционной продуманности. Художница изображает как задний фон, так и передний план, состоящий из круглой столешницы, на которой лежат книги, в левом нижнем углу и из спинки стула в правом нижнем углу, в общей цветовой гамме, имеющей бежевые и коричневатые оттенки и придающей произведению цельность. Более того, особенности трактовки предметов на переднем плане, написанных фрагментарно, подчеркивают не только колористическое единство, но и плоскостный характер композиции, основанной на сочетании поясного формата и укрупненного масштаба. Иными словами, М.-Э. Виже-Лебрен лишает данный портрет какой-либо разработки окружающего фигуру пространства и осознанно акцентирует передний план произведения, способствующий более убедительной репрезентации модели. В изображении Н.И. Куракиной

[721] Приложение. Иллюстрация 68. С. 302. Биография модели была описана при рассмотрении портрета кисти В.Л. Боровиковского в третьем параграфе третьей главы. С. 146-148.

художница уделяет значительное внимание тщательному написанию костюма, который состоит из огненно-оранжевого платья с длинными рукавами, гармонично дополненного по цвету глубокими синими оттенками в шали, поясе и головном уборе. Подобное сочетание укрупненного масштаба с акцентом на изображение костюма напоминает группу портретов, которые представляют модель на фоне неба и имеют парадные черты, что было выявлено автором в предыдущем параграфе данной главы.

Несмотря на некоторое сходство внешних признаков, «Портрет Н.И. Куракиной» имеет заметные расхождения с указанными выше работами, что проявляется в специфике портретной характеристики. Произведения с представлением фигуры на фоне неба отличаются некоторой статичностью и невыявленностью состояния модели, во многом обусловленными незначительной ролью изображения рук, которые, как известно, служат средством конкретизации настроения портретируемого. В данном портрете изначально интерьерная ситуация определяет более широкий диапазон художественных приемов для индивидуализации модели, осуществляемой включением в произведение предметов, демонстрирующих личные пристрастия и увлечения человека. Так, изображение нотной книги в момент ее перелистывания, которое сопровождается точными и выразительными движениями рук, придает образу некоторую оживленность, которая, тем не менее, оказывается незначительной по сравнению с лицом, которое моделировано с использованием яркого источника освещения и определяет статичность и неубедительность портретной характеристики.

Таким образом, колористическое единство и общая невыявленность в написании фона и переднего плана определяют плоскостный характер «Портрета Н.И. Куракиной», который отличается убедительностью и монументальностью расположения фигуры, обусловленными сочетанием поясного формата с укрупненным масштабом изображения, тщательностью и подробностью в написании костюма и некоторой индивидуальностью образа, связанной с включением в произведение предметов, отражающих личные увлечения модели и придающих образу некоторую оживленность несмотря на общую статичность и парадность портретной характеристики.

Следующим произведением является «Портрет А.Г. Белосельской-Белозерской» (1798; Нац. музей женщин в искусстве: Вашингтон, США)[722]. Анна Григорьевна Белосельская-Белозерская (1773-1846), урожденная Козицкая, была дочерью екатерининского статс-секретаря Григория Васильевича Козицкого (1724—1775) и представительницы семьи богатейшего купца-горнопромышленника Екатерины Ивановны Мясниковой (1746—1833), в 1795 году вышла замуж за известного мецената и дипломата князя Александра Михайловича Белосельского (1752—1809), который смог с помощью брака поправить свое финансовое положение и вызвать общественное недовольство, распространившееся и на жену[723]. Анна Григорьевна известна роскошными балами в построенном каменном доме у Аничкова моста и своими хозяйственными способностями, которые проявились в превращении заброшенного Крестовского острова в модное место для строительства дач, что принесло ей прозвище «Lady des Isles».

«Портрет А.Г. Белосельской-Белозерской» заметно выделяется по общему художественному решению. М.-Э. Виже-Лебрен изображает модель в поясном формате на нейтральном и неопределенном фоне, имеющем коричневатые оттенки, с легким разворотом фигуры в левую сторону и достигает камерного эффекта в трактовке портретной характеристики, несмотря на богатство, благородство колорита и пышность костюма.

Важным художественным решением, определившим подобное впечатление, стал выбор цвета для написания заднего плана: если глубокий темный фон отличается акцентированием лица модели и скрыванием окружающих предметов, а сероватый фон – общей нейтральностью и сдержанностью, то умеренная интенсивность коричневого тона придает образу, с одной стороны, мягкость и деликатность в написании элементов костюма, а с другой – определяет их яркость и вещественную убедительность. Художница избирает для изображения одеяния такие оттенки, которые гармонично соответствуют заднему плану и в совокупности усиливают богатство колористического решения: белизна и тонкость платья подчеркивается теплым

[722] Приложение. Иллюстрация 71. С. 303.
[723] Историко-художественная выставка русских портретов… С. 286.

оттенком желтого жакета, который выступает в роли спокойного тона, оживленного оранжевыми и иссиня-черными оттенками в головном уборе, имеющем форму тюрбана, и в широких складках шали, созвучным по выразительности темным волосам модели. Таким образом, сочетание мягких и интенсивных цветов обусловливает неоднозначность образа, который отличается и праздничностью, и некоторой хрупкостью.

Ощущение хрупкости во многом связано с особенностями расположения модели. Легкий разворот фигуры в левую сторону акцентирован развевающимися складками шали, которые скрывают от зрителя руки А.Г. Белосельской-Белозерской, но при этом композиционно не выявлен в организации произведения, что было свойственно многим поясным портретам на фоне природы, обладающими некоторым сходством с этой картиной. Отсутствие композиционных нюансов, отвечающих за убедительность и выразительность расположения фигуры, приводит к статичной позе и определяет неустойчивость и как будто случайность нахождения модели в пределах портрета. Подобная невыявленность художественных средств в расположении А.Г. Белосельской-Белозерской соответствует портретной характеристике, демонстрирующей сдержанность и закрытость от зрителя: лицо написано в естественной манере, отличающейся мягким освещением и умеренным выявлением физиогномических черт, а взгляд, направленный чуть в сторону и сочетающий задумчивость с фокусировкой на каком-то предмете, отражает едва заметную внутреннюю жизнь, как будто остановленную из-за присутствия зрителя.

Таким образом, «Портрет А.Г. Белосельской-Белозерской» производит неоднозначное впечатление: нейтральный коричневый фон, богатство и благородство избранных художницей оттенков, подробное написание пышного костюма, казалось бы, свидетельствуют о репрезентативном характере произведения, тогда как другие особенности (композиционная невыявленность разворота фигуры, статичность позы, закрытость модели от зрителя, сдержанность портретной характеристики, задумчивость и конкретность взгляда) создают ситуацию уединения модели с самой собой, прерванного появлением зрителя, что придает образу камерные черты.

Следующим произведением является «Портрет Н.З. Колычевой» (1799; частная коллекция)[724]. Наталья Захаровна Колычева (1774-1803), урожденная Хитрово, была дочерью действительного статского советника и тульского губернского предводителя дворянства Захара Алексеевича Хитрово (1734-1798) и Александры Николаевны (1754-1829), урожденной Масловой, стала фрейлиной императрицы Марии Фёдоровны и в 1799 году, в год написания портрета, вышла замуж за дипломата, действительного тайного советника Степана Алексеевича Колычёва (1746-1805), который страстно любил жену и крайне тяжело перенес ее скорую смерть в 1803 году, пережив ее всего на полтора года.

«Портрет Н.З. Колычевой» в целом напоминает предыдущее произведение по общим типологическим признакам (нейтральный фон, поясной формат), но имеет ряд существенных отличий. М.-Э. Виже-Лебрен изображает модель в чуть меньшем масштабе и с активным разворотом фигуру в правую сторону, что меняет композиционное решение и специфику расположения фигуры. Неопределенный фон, написанный в размытых сине-бежевых оттенках, равномерно заполняет пространство, тем самым выделяя передний план произведения, который имеет некоторые пространственные характеристики. Если быть точнее, сильный разворот Н.З. Колычевой позволяет добиться эффекта протяженности в изображении предметов, которые занимают значительное место в композиции и оформляют расположение модели: так, объемная зеленая подушка, на которой лежит книга, занимает всю левую половину переднего плана, точно соответствуя позе портретируемой, а спинка зеленого стула, изображенная в правом нижнем углу в небольшом отдалении от фигуры, не только создает легкое диагональное движение, определяющее некоторую пространственную градацию переднего плана, но и вызывает ощущение приближения модели к зрителю.

Само расположение Н.З. Колычевой отличается внешней убедительностью: фигура занимает самый центр произведения, тем самым ограничивая диагональный импульс, в меру обогащающий композиционное

[724] Приложение. Иллюстрация 72. С. 303.

решение, и имеет тонкие грациозные очертания, проявляющиеся в жесте руки и в гибких складках шали в правой части картины. Ощущение грациозности во многом обусловлено тем, что по сравнению с предыдущим произведением М.-Э. Виже-Лебрен использует уменьшенный масштаб изображения и уделяет значительное внимание подробному написанию переднего плана интерьера, что визуально расширяет пространство портрета и подчеркивает стройность и утонченность модели. Портретная характеристика в целом соответствует убедительности расположения модели, усиливая композиционную продуманность: пальцами левой руки, имеющими несколько манерный вид, Н.З. Колычева придерживает медальон, который висит на тонкой золотой цепочке и располагается над книгой, тем самым акцентируя разворот фигуры правую сторону, тогда как лицо Н.З. Колычевой написано с использованием яркого источника освещения и светотеневой моделировки, придающими образу ослепительную эффектность[725], которая свойственна и колористическому решению, отличающемуся яркостью и светоносным характером красок.

Таким образом, «Портрет Н.З. Колычевой» по сравнению с предыдущими произведениями выделяется уменьшенным масштабом изображения и активным разворотом фигуры, которые обусловливают привнесение в композицию легкого диагонального движения, пространственной градацией переднего плана и грациозностью модели, убедительное расположение которой в пространстве портрета, тем не менее, свидетельствует о ее явной репрезентации, проявляющейся в демонстративном характере позы и движений, в яркой трактовке колорита и светотени, и определяет парадные черты образа.

Последним произведением в данном параграфе является «Портрет М.В. Кочубей» (конец 1790-х годов; ГЭ: Санкт-Петербург, Россия)[726]. Мария Васильевна Кочубей (1779-1844), урожденная Васильчикова, была дочерью брата екатерининского фаворита камергера Василия Семёновича Васильчикова (1743—1808) и фрейлины Анны Кирилловны (1754—1826), урожденной

[725] Hautecoeur L. Madame Vigée-Lebrun… P. 39.
[726] Приложение. Иллюстрация 73. С. 303.

Разумовской[727], но в младенчестве была похищена и увезена в Петербург бездетной тётей Натальей Кирилловной Загряжской (1747-1837), которая сделала ее единственной наследницей и тем самым смогла удовлетворить родителей. В 1799 году она вышла замуж за вице-канцлера и любимца Павла I, впоследствии министра внутренних дел графа Виктора Павловича Кочубея (1768-1834), который таким внезапным сватовством смог избежать намерения императора женить его на своей фаворитке А.П. Лопухиной (1777-1805), но впал в немилость и был вынужден уехать с супругой в Дрезден. После воцарения Александра I супруги смогли вернуться в Петербург и поселились вместе с Н.К. Загряжской, которая не покидала любимую племянницу до самой смерти.

«Портрет М.В. Кочубей» представляет собой самое сложное художественное решение М.-Э. Виже-Лебрен на русском этапе творчества как по общей организации, так и по определению принадлежности этой работы к конкретной типологической разновидности портретного жанра. Художница изображает модель сидящей с кистью в правой руке и с холстом в левой руке в неопределенном пространстве, задний план которого состоит из пейзажа с деревьями и ярко синим небом в правом верхнем углу и из пышного занавеса в левом верхнем углу, тогда как передний план выделяется бюстом мужчины, который изображает фаворита Екатерины II и дядю модели князя Александра Семёновича Васильчикова (1749-1813), на высокой подставке с левого края картины и ограничивается деревянными спинками, вероятно, скамьи, на которой сидит модель. Иными словами, произведение, включающее в себя и пейзаж, и некоторые элементы интерьера, может быть отнесено к любому из этих двух типов изображения, однако принципы организации портрета убеждают в его интерьерном характере.

Рассмотренные ранее произведения, представляющие модель в интерьере, отличались наличием вертикальной оси, фиксирующей композицию, и четким разделением изображения на условный фон и разработанный передний план. Если в роли композиционной опоры выступает скульптурный бюст дяди на

[727] Историко-художественная выставка русских портретов… С. 290.

высоком постаменте, который занимает левый угол картины во всю длину, то задний план написан достаточно подробно и обладает пространственной глубиной, что не было свойственно интерьерным портретам М.-Э. Виже-Лебрен до этого. Тем не менее, подобное решение, несмотря на очевидную открытость и свободу пейзажа, по большей части усиливает выразительность переднего плана изображения, который отличается продуманным распределением пластических масс: левая часть портрета имеет тяжеловесные очертания и выполняет функцию фиксации композиции, что проявляется во включении вертикальной оси и пышного занавеса, деликатно осеняющего фигуру М.В. Кочубей, тогда как правая часть имеет более свободный характер и как будто наполнена воздухом, что придает позе модели легкость и расслабленность, соответствующую ее юному возрасту, а также некоторую долю артистизма как знака ее утонченности[728]. При столь смелом построении композиции, основанном на контрастном сочетании пейзажных и интерьерных мотивов в одном пространстве, художница не допускает утраты цельности произведения благодаря написанию холста в его правой части, который не только замыкает передний план изображения, но и обладает смысловой связью с другими элементами портрета – фигурой модели и бюстом дяди. В результате сложной организации композиции передний план включает в себя диагональный импульс в изображении скульптуры, холста и фигуры М.В. Кочубей, выступающей в роли посредника между объектом и его воплощением в искусстве, и тем самым представляет собой крайне выразительную иллюстрацию процесса творчества, демонстрирующую в одном пространстве всех его участников.

Изображение самой модели является органичной частью композиции и демонстрирует убедительность и продуманность, которые усилены некоторой долей артистизма. М.В. Кочубей представлена в самом центре произведения сидящей в спокойной фронтальной позе с легким разворотом в левую сторону, который позволяет М.-Э. Виже-Лебрен добиться устойчивости и выразительности композиции: поворот головы модели вправо вкупе с

[728] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 134.

обращенным вверх, к скульптурному бюсту, взглядом, не только оттеняет диагональное движение, направленное в противоположную сторону (слева направо, от скульптуры к холсту), но и взаимодействует с задним планом, что проявляется в соответствии положения головы линиям занавеса. Округлые и расслабленные движения правой руки, в свою очередь, соответствуют широким очертаниям платья модели, которые подчеркивают юный возраст М.В. Кочубей, проявляющийся в хрупкости и неоформленности фигуры, тогда как жест левой руки, придерживающей тонкими пальцами холст, деликатно обыгрывает его отчетливо геометрическую форму. Иными словами, фигура модели оказывается мерой всех вещей в данном произведении, объединяющей как интерьерные, так и пейзажные элементы в цельную композицию.

Трактовка фигуры отличается выразительностью и естественностью, которые во многом обусловлены особенностями колористического решения. М.-Э. Виже-Лебрен использует гармоничное и спокойное сочетание красных, зеленых и светло-коричневых оттенков, определяющих сдержанную насыщенность колорита. Умеренный источник освещения позволяет, с одной стороны, добиться некоторой мягкости светотеневой моделировки, а с другой – акцентировать лицо М.В. Кочубей, имеющее очень бледный тон, который вместе с хрупкостью фигуры и утонченными жестами рук не только напоминает о юном возрасте модели, но и приоткрывает ее эмоциональное состояние: легкий румянец на щеках и внимательный взгляд на скульптуру свидетельствуют об искренности и о чувстве некоторого смущения, связанном с созданием образа, вероятно, близкого человека.

Таким образом, «Портрет М.В. Кочубей» демонстрирует крайне сложное художественное решение: подробность в написании заднего плана, включающего пейзаж, не препятствует интерьерному характеру произведения, который проявляется в тщательной трактовке переднего плана, обладающего убедительностью как композиционной составляющей (наличие вертикальной опоры и диагонального импульса), так и смысловой (выразительная иллюстрация процесса творчества). Кроме того, образ отличается, с одной стороны, продуманностью расположения, позволяющей придать цельность контрастному сочетанию пейзажных и интерьерных мотивов в одном

пространстве, а с другой – сдержанным насыщенным колоритом и хрупкостью фигуры и движений модели, которые в совокупности напоминают о ее юном возрасте и определяют не только эмоциональную открытость по отношению к зрителю, но и общую естественность репрезентации.

Итак, рассмотрение произведений, представляющих модель в интерьере, позволяет выявить любопытные закономерности, касающиеся и творчества М.-Э. Виже-Лебрен в целом, и этой разновидности в частности.

Во-первых, вся совокупность портретов в интерьере может быть разделена на две равные группы: к первой относятся 5 работ, написанных в поколенном формате («Портрет Е.В. Литта», «Портрет Е.В. Апраксиной», «Портрет А.А. Голицыной», «Портрет Е.Ф. Долгоруковой в образе Сивиллы» и «Портрет М.В. Кочубей») и имеющих подробно разработанную композицию, тогда как другие пять работ созданы в поясном формате («Портрет А.Г. Белосельской-Белозерской», «Портрет А.С. Строгановой», «Портрет Е.В. Литта», «Портрет Н.И. Куракиной» и «Портрет Н.З. Колычевой») и отличаются большей лаконичностью художественного решения. Иными словами, художница изображает модели преимущественно в двух форматах - в поколенном и поясном, что точным образом соответствует группе работ, представляющих фигуру на фоне природы, где автором были выделены две группы произведений: поколенное изображение с видом природы и поясное на фоне неба. Таким образом, две значительные области портретного наследия М.-Э. Виже-Лебрен в России демонстрируют общность творческого подхода, выражающегося в устойчивости типологических вариантов представления модели.

Во-вторых, произведения, представляющие модель в интерьере в двух форматах изображения, обладают как общими, так и различными моментами. Сходства между двумя группами работ касаются общих принципов организации портрета: четкое разделение изображения на условный фон и разработанный передний план, которое определяет плоскостный и при этом насыщенный предметами характер произведений, наличие разворота фигуры с включением легкой диагонали в композицию для большей выразительности картины, а также незначительная роль портретной характеристики в создании

образа. Различия, в свою очередь, проявляются в акцентах мастера при использовании живописных приемов, что определяет художественные особенности произведений. Так, портреты, написанные в поколенном формате, отличаются обязательным включением в интерьер вертикальной опоры, обусловливающей контрастное распределение пластических масс, при котором левая часть произведения насыщена предметами и движением, а правая – облегчена и демонстрирует пространственную легкость, а также сдержанным колоритом (кроме «Портрета А.А. Голицыной») и некоторой отстраненностью модели от зрителя, проявляющейся в развороте головы в сторону (кроме «Портрета Е.В. Апраксиной»). Портреты, созданные в поясном формате, демонстрируют убедительность и компактность позы, более звучный колорит и яркое освещение, а также большее внимание к написанию костюма. Таким образом, если первая группа работ свидетельствует о естественном характере репрезентации, придающем произведениям полупарадные черты, то вторая группа – об усиленной убедительности расположения и изображения моделей, определяющей парадные черты портретов.

В-третьих, выделение художественных особенностей, свойственных двух группам работ, не позволяет, тем не менее, целиком раскрыть проблематику портретов в интерьере на русском этапе творчества М.-Э. Виже-Лебрен, так как некоторые образы не соответствуют столь строгой классификации. Так, произведения, представляющие русских моделей, но созданные до приезда художницы в Россию (первый образ Е.В. Литта и «Портрет А.С. Строгановой»), имеют очевидные отличия от портретов, написанных в России, что становится любопытной особенностью искусства М.-Э. Виже-Лебрен и требует своего объяснения. Более ранние произведения отличаются лаконичностью и гармоничностью художественного решения, которые проявляются в единстве колорита, расслабленности позы, естественности движений и утонченности образа, имеющего полупарадные и отчасти камерные черты. Портреты, созданные в России, наоборот, демонстрируют сложность и разработанность композиции, большое внимание к предметам и костюму, сдержанную яркость колорита и убедительность позы, скрываемую продуманными нюансами.

Однако отличительной чертой произведений является удивительно

широкий диапазон художественных решений для создания выразительной портретной ситуации: в поколенном формате М.-Э. Виже-Лебрен изображает моделей не только в представительной манере с разнообразием поворотов фигуры («Портрет Е.В. Апраксиной», «Портрет А.А. Голицыной»), но и в аллегорической манере, воссоздающей ситуацию античного мифа («Портрет Е.Ф. Долгоруковой в образе Сивиллы») или процесс творчества («Портрет М.В. Кочубей»), тогда как в поясном формате художница уделяет особое внимание включению жанровых мотивов (рукоделье, чтение книги или музицирование)[729], которые не только показывают интересы и увлечения модели, но и свидетельствуют о ее семейных добродетелях[730]. Эти мотивы играют роль атрибутов, которые придают произведению выразительность и некоторую индивидуальность («Портрет Е.В. Литта», «Портрет Н.И. Куракиной», «Портрет Н.З. Колычевой»). Не менее значимой оказывается трактовка атрибутов, которые скорее демонстрируют знаки деятельности, чем занятие ею, и потому вызывают аналогию с наиболее популярным полупарадным вариантом представления мужской модели в виде государственного деятеля по совокупности общих черт (изображение в интерьере, конкретизация роли с помощью предметов, подчеркнутое позирование, важная роль колонн и драпировок)[731]. Подобное разнообразие вариантов представления фигуры демонстрирует виртуозное мастерство и творческую свободу М.-Э. Виже-Лебрен при создании портрета в интерьере, который оказывается определяющим и наиболее совершенным типом изображения в творчестве художницы в целом и во многом влияет на художественные особенности, свойственные и другим группам произведений.

Выявленное автором различие, существующее между произведениями, написанными за границей и в России, может быть объяснено влиянием художественного контекста на особенности произведений и взаимоотношения заказчика и художника. Общеизвестным фактом является более смелый и экспериментальный характер произведений мастеров русского романтизма за

[729] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 63.
[730] Карев А.А. Классицизм… С. 224.
[731] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 56.

границей по сравнению с теми, которые были созданы впоследствии по возвращении в Россию[732], тогда как воздействие художественного контекста на заказчика проявлялось противоположным образом. Создание портретов за рубежом было статусным событием, но при этом определяло более сдержанный и лаконичный характер произведений, демонстрируя некоторую неуверенность заказчика и готовность работать на условиях художника. Произведения, написанные в России, отличаются более разработанной программой, разнообразием вариантов в изображении модели в интерьере, большим вниманием к предметной составляющей произведения и тем самым расширяют концепцию портрета, свойственную французской школе и сформулированную, в частности, в эстетике Д. Дидро[733]. Общая убедительность и представительность образов, в свою очередь, свидетельствуют не только о художественной выдумке мастера, но и о наличии высоких и вполне определенных ожиданий заказчика в связи с творчеством М.-Э. Виже-Лебрен.

Художница занимала особенное положение в искусстве Европы на рубеже XVIII-XIX веков, будучи одной из самых талантливых женщин эпохи, и тем самым привлекала большой интерес. Русские дворяне были восхищены и заинтригованы известностью М.-Э. Виже-Лебрен как любимой портретистки Марии-Антуанетты, законодательницы мод, хозяйки салона в Париже, имевшего успех у французской знати и художественной элиты[734]. Среди русской знати было распространено собирательство лучших картин современной французской живописи (Ж.-Б. Грез, Ж. Верне, Ю. Робер), поэтому заказ произведения у М.-Э. Виже-Лебрен был признаком не только хорошего тона, но и принадлежности к высшему сословию[735]. Тот факт, что она добилась известности и признания в среде, по преимуществу состоящей из мужчин, определял и отношение заказчика к сотрудничеству с ней. Подобный успех воспринимался как своеобразный вызов традициям в мире искусства, поэтому исполнение женского портрета у М.-Э. Виже-Лебрен обусловливало со стороны художника более широкий по сравнению с другими мастерами диапазон

[732] Турчин В.С. Александр I… С. 146.
[733] Алексеева Т.В. Некоторые проблемы… С. 9.
[734] May G. Elisabeth Vigée Le Brun… P. 136.
[735] Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun… P. 167.

художественных решений, а со стороны заказчика – готовность к более смелому или необычному образу, которая была связана с исключительностью изначальной ситуации создания портрета, где оба участника творческого процесса – модель и автор – являлись женщинами и обоюдно стремились к возвеличиванию образа женщины. Подтверждением этой мысли служит устройство мастерской М.-Э. Виже-Лебрен, в которой были развешаны ее лучшие произведения[736]: в таких условиях позирования стиль французской художницы становился еще более притягательным для русских женщин. В этой связи представляется закономерным тот факт, что модели зачастую высказывали желание повторить ее наиболее известные картины («Портрет Марии-Антуанетты с детьми», «Автопортрет с ребенком», «Портрет леди Гамильтон в образе Сивиллы»)[737] и тем самым прикоснуться к судьбе и таланту этой удивительной женщины.

Таким образом, создание женского портрета у М.-Э. Виже-Лебрен в России имело определенную специфику, которая позволяет выдвинуть предположение о семиотическом характере ее искусства для отечественной культурной ситуации: русские женщины хотели быть запечатлены кистью известной художницы, способной более полно отразить женскую природу, что в их глазах придавало произведениям более выраженный эффект репрезентации и ореол особой исключительности.

[736] Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun… P. 172
[737] Hautecoeur L. Madame Vigée-Lebrun… P. 103.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение портретной живописи русского сентиментализма, проведенное в рамках диссертационного исследования, позволяет сделать выводы о концепции женского образа в данном художественном направлении.

В первой главе были рассмотрены наиболее актуальные и сложные явления в искусстве портрета, среди которых сложные взаимоотношения портретного жанра со стилистическими категориями, истоки и особенности развития парадного и камерного вариантов изображения, а также общность портретной традиции в творчестве русских мастеров. Цель этого очерка заключалась в освещении проблематики портрета применительно к художественной ситуации на рубеже XVIII-XIX веков, которая отличалась расцветом сентиментализма в живописи.

Во второй главе было исследовано творчество И.-Б. Лампи-старшего, работавшего в России в 1792-1797 и стоявшего у истоков портретной живописи сентиментализма: именно в его произведениях была разработана определенная система художественных средств, свойственных данному направлению. Австрийский художник создавал образы в различных форматах (поколенный и поясной) и вариантах портретного жанра (представление модели на фоне природы, в интерьере и в виде мифологического персонажа), который могли отличаться как статикой, так и динамикой образа. Основой живописной системы И.-Б. Лампи-Старшего стремление к убедительному расположению фигуры в пределах произведения, которое осуществляется благодаря привнесению незаметных на первый взгляд композиционных нюансов, позволяющих добиться выразительности позы, лишенной нарочитой репрезентации.

Портретная характеристика отличается естественностью во внешнем облике модели и спокойствием ее внутреннего состояния, которые достигаются с помощью ровного и мягкого освещения и гармоничного колористического решения, состоящего из светлых и нежных оттенков. Тем не менее, важным положением эстетической программы сентиментализма выступает выражение внутреннего чувства или внешней оживленности, воплощаемое в живописи

разнообразными средствами: привнесением движения в расположение модели, сложностью и плавностью наклонов и поворотов фигуры, конкретизацией портретной характеристики, которая проявляется в большом внимании к написанию рук. Искусство сентиментализма известно стремлением к отражению оттенков смыслов и чувств, которые в области портрета означают нюансировку внутреннего состояния модели, ее балансировании между динамикой и статикой: живописными средствами для внесения подобных нюансов служит разнообразная трактовка колорита (более яркий как знак динамики, более сдержанный – как знак статики) и складок одеяния, соответствующих настроению изображенного.

Не менее значительным в портретной концепции сентиментализма оказывается понимание природы, которая у И.-Б. Лампи-Старшего отличается крайне масштабным и свободным характером: австрийский художник мастерски располагает фигуру в пространстве произведения и тем самым избегает ощущения стесненности композиции, несмотря на обилие природных мотивов. Подобная трактовка пейзажа приводит к гармоническому сосуществованию человека и окружающей среды, которое артикулировано благодаря живописным средствам: тональным акцентам для объединения фона и фигуры, имеющим диагональные переклички, и большой ролью природных мотивов (изображение ствола дерева, зелени листвы и кустов) в пространственной организации портрета.

Тем не менее, портретная концепция И.-Б. Лампи-Старшего демонстрирует противоречивый и компромиссный характер: очевидные достоинства (естественность изображения, отражение внутренней подвижности, отсутствие позирования) сочетаются с некоторыми недостатками, главным из которых является невыявленность индивидуальной внешности модели. Отсутствие портретности может быть объяснено общей склонностью австрийского художника к аллегорическому пониманию образа (этот аспект был рассмотрен во втором параграфе второй главы), которое восходит к классицистической концепции портрета: фигуры обладают статуарными формами и как будто выходят на театральную сцену, ограниченную рамой произведения. Это придает картине легкий оттенок

парадности, некоторую искусственность позирования в отдельных случаях, а также акцентирует дистанцию между моделью и зрителем. Иными словами, сценичность композиции и статуарность форм, свойственные классицизму, сочетаются со стремлением избежать нарочитой позы, привнести легкое движение и отразить внутреннее чувство благодаря тонким художественным нюансам.

В третьей главе исследовалось творчество В.Л. Боровиковсского, которое характеризуется особой внутренней цельностью на протяжении разных этапов. Художник отдавал предпочтение поколенному формату изображения, в котором были написаны практически все его произведения. Тем не менее, единство типологических особенностей не препятствует разнообразию художественных решений. Так, наиболее совершенным образом стал «Портрет М.И. Лопухиной», который обладает художественной полнотой и является воплощением законченной портретной концепции, но при этом стал источником определенной вариативности в последующих работах мастера, основанной на придании статики или динамики модели.

Первая тенденция характеризуется поиском однозначных и устойчивых приемов для создания канонического женского образа, который отличается фронтальностью расположения, общей статикой и художественной неопределенностью. Направление сентиментализма демонстрировало «желание зафиксировать, отлить в законченную форму нечто зыбкое и ускользающее, поток бытия или чувства, представить его в виде дискретных «явлений», «сцен» и т.д»[738], но это стремление воплотить естественное чувство привело к излишней канонизации и уходу от действительности: введение условных штампов, выступающих в качестве атрибутов естественного человека, сближает данную группу работ с парадным вариантом изображения. Подобная двойственность сентиментализма была отмечена Г.В. Вдовиным[739]: это направление выступало против риторики, но одновременно вводило другой язык иносказания, боролось с излишней статикой парадной репрезентации и параллельно формировало новый канон, состоящий из более одухотворенных и

[738] Докучаева О.В. Жан-Жак Руссо и пейзажный парк… С. 184.
[739] Вдовин Г.В. Персона. Индивидуальность. Личность… С. 45.

утонченных атрибутов. Таким образом, первая тенденция обладает внутренней противоречивостью и отражает художественную ситуацию на рубеже XVIII-XIX веков, которая демонстрирует закат просветительской концепции образа, характеризующейся стремлением упорядочить как физические явления окружающего мира, так и особенности духовного мира личности.

Вторая тенденция во многом также связана с «Портретом М.И. Лопухиной», но развивает пластические и композиционные аспекты, заложенные в нем: портреты выделяются отчетливой скульптурностью форм, активным движением и свободой позы, разнообразием композиционных нюансов, монументальностью общего решения. В связи с этим помещение «Портрета М.И. Лопухиной» в первом параграфе третьей главы обосновано внутренней логикой творческих поисков В.Л. Боровиковского: это произведение определяет пути дальнейшего развития манеры художника, которое было далеко от строгой линейной эволюции. Эта выявленная особенность по отношению к портретам конца 1790-х годов наводит на мысль, что В.Л. Боровиковский вряд ли может считаться завершенной, изученной темой, а это в свою очередь дает повод заново обратиться к изучению его творчества и попытаться найти то общее основание, которое обеспечивало параллельное развитие разнообразных тенденций[740]. Этот кантовский завет по отношению к научному знанию на рубеже XVIII – XIX веков был исполнен М. Фуко в книге «Слова и вещи»[741], но искусство того времени еще ожидает выявления принципа его стилеобразования и художественного развития.

Таким образом, В.Л. Боровиковский в поколенном типе изображения развивает две концепции портретного образа, которые могут быть условно соотнесены с каноном и идеалом: если первый ограничивает набор и трактовку изобразительных форм и стремится к статике репрезентации и неизменяемости свойств, придавая произведениям застылость, неубедительность и даже искусственность, то второй сохраняет живость, выразительность и многообразие форм при общей соподчиненности частей, что обусловливает общую динамику и убедительность образа.

---

[740] Кант И. Критика способности суждения… С. 286.
[741] Фуко М. Слова и вещи… С. 318.

Наличие двух портретных концепций предполагает определенность художественных средств, используемых мастером. Некоторые из них обладают общностью с живописной манерой И.-Б. Лампи-Старшего, главным последователем которого для современников, безусловно, был В.Л. Боровиковский[742]: значительная роль конструктивных мотивов для организации композиции, включение в нее диагональных импульсов, расслабленность позы, плавность наклонов и поворотов, статуарность форм и большое внимание к изображению рук. Тем не менее, характеристика русского художника отличается большей конкретностью в выявлении индивидуальности модели: уверенное владение пластикой человеческого тела определяет убедительность позы, жестикуляции и взгляда, что придает произведениям портретную выразительность. Важную роль в искусстве художника занимает колористическое решение, которое служит средством и организации пространственных отношений (эффект световоздушной перспективы благодаря тональной трактовке колорита), и приемом усиления и ослабления телесности. В результате возникает законченное воплощение внутреннего состояния модели с помощью художественно-пластических средств: индивидуальность портретной характеристики позволяет конкретизировать настроение изображенной, которая отражается в трактовке позы и одеяния. Художник как будто выхватывает один момент в изображении модели, вызывающий ощущение живости и выразительности, богатство эмоциональных оттенков и придающий артикулированной позе естественный характер. Таким образом, портретная концепция В.Л. Боровиковского представляет собой единство портретных, художественных и колористических свойств, что и определяет цельность и убедительность его произведений.

Особого внимания заслуживает трактовка природы в творчестве русского художника, который развивал этот аспект от пейзажного фона в первом произведении до далевого пейзажа, обладающего градацией пространственных планов благодаря тональным и пластическим средствам, в последующих

---

[742] Маркина Л.А. В.Л. Боровиковский. Очерк жизни и творчества // «…Красоту ее Боровиковский спас». К 250-летию со дня рождения В.Л. Боровиковского. Каталог выставки. М., 2008. – С. 7-20. С. 13.

работах. Более того, исполнение портрета в той или иной образной концепции привносило специфику и в представление природы: если в группе произведений, отличающихся статикой образа, возникает единство фигуры и пейзажа, то в группе работ, отмеченных внутренней динамикой, модель активно выделяется на фоне природы. Портреты, написанные в 1801 году и отражающие творческие поиски В.Л. Боровиковского, демонстрируют более разработанную трактовку пейзажа: образ Е.А. Гагариной характеризуется выразительной глубиной пространственных планов и более масштабным пониманием природы, а образ А.П. Гагариной – цельностью пейзажа как замкнутого и самодостаточного мира.

Большим разнообразием вариантов в изображении природы обладают образы дам, рассмотренные в третьем параграфе третьей главы: погружение фигуры в пейзаж благодаря активной светотени, тональный контраст модели и фона, единство изображения при легкости и свободе окружающей среды, а также условная трактовка природы крупными и неопределенными пятнами. Подобная вариативность в представлении природы означает существование определенного соответствия между трактовкой пейзажа и возрастом модели в портретной концепции В.Л. Боровиковского: индивидуализация природы в образах дам обусловлена их статусом личностей, имеющих определенный характер в силу жизненной зрелости, и соответствует более сдержанной портретной характеристике (использование холодных оттенков, меньшее внимание к изображению рук и наличие более отчетливой дистанции между моделью и зрителем). Изображения юных девушек, в свою очередь, представляют еще не оформленных индивидуальностей, что отражено и во взаимосвязи фигуры с окружающей природой: если в портретах художника девушки располагаются как бы в самом центре природы, выступая в качестве исходного момента движения и всей композиции, то дамы несколько дистанцируются от пейзажа, который обладает более разработанной программой, но уже не служит средством гармонического единства модели и окружающего пространства. Другой значимой особенностью этих двух групп изображений является отсутствие в образах дам растительных мотивов, в частности цветов, которые представляют собой как символ юности и красоты,

так и прием приближения к внутреннему миру модели.

Таким образом, выявленные отличия в трактовке пейзажа и в соотношении фигуры с окружающей природой, существующие между образами юных девушек и дам, позволяет сделать вывод о том, что природа в творчестве В.Л. Боровиковского не только оказывается важнейшим элементом портретной характеристики, но и является воплощением конкретизированного подхода художника к изображению моделей разных возрастов.

В четвертой главе рассматривалось творчество М.-Э. Виже-Лебрен, которое в типологическом отношении искусство соответствовало искусству И.-Б. Лампи-Старшего, так как преимущественными форматами изображения были поколенный и поясной, позволявшие добиться динамики и статики образа. Тем не менее, в сюжетном отношении искусство французской художницы заметно выделялось, представляя модель в семейном и интерьерном вариантах портрета, обладающих разнообразной трактовкой интерьера, что было значительным явлением для отечественной портретной традиции в период распространения сентиментализма в силу неразвитости этих вариантов изображения в отечественной портретной традиции.

Портретная концепция М.-Э. Виже-Лебрен отличалась уверенным владением техникой и великолепной выучкой, что относится к типическим особенностям французской школы живописи: склонность к пирамидальным композициям, убедительность в передаче позы, выразительность движений и жестов, сложность разворотов фигуры, мастерство в передаче оттенков и фактуры тканей, точное отображение физиогномических черт. Выбор масштаба изображения зачастую определял специфику портретной характеристики: погрудный формат отличался возвеличиванием модели, а поясной – более естественной репрезентацией. При этом в независимости от избранного типа произведения демонстрируют осознанный акцент художницы на внимательном изображении костюма и окружающих фигуру предметов в ущерб выявлению индивидуальности модели, трактовка которой остается или невыраженной, или крайне сдержанной.

В соответствии со средствами портретной характеристики формируется и понимание природы, которая в творчестве М.-Э. Виже-Лебрен обладает

плоскостной трактовкой, лишенной пространственной градации, и содержит большое количество природных мотивов, заполняющих пространство вокруг фигуры. Подобный подход к изображению природы превращает ее в фон для убедительной репрезентации фигуры и приводит к четкому разделению произведения на плоскостный пейзаж и подробный передний план, которое маскируется композиционной координацией фигуры и окружающей среды, включением диагональных импульсов, перекличкой оттенков в изображении модели и природы и фрагментацией изображения (последний прием сближает творческую манеру М.-Э. Виже-Лебрен с художниками эпохи романтизма[743]). Тем не менее, внимательное рассмотрение произведений позволяет выявить это разделение на условный фон и активно разработанный передний план, которое выступает типичным приемом парадного портрета в западноевропейской традиции[744] и демонстрирует интерьерный характер пространственного мышления французской художницы. Интерьерный вариант портрета является наиболее удачным типом представления модели, в котором М.-Э. Виже-Лебрен достигает наибольшего разнообразия как в трактовке модели, так и в создании сюжетных ситуаций для неповторимой репрезентации фигуры. Даже изображение фигуры в мифологическом варианте (в виде Сивиллы) обладает интерьерными чертами, что способствует конкретизации образа и приближению модели к зрителю.

Восприятие же природы сквозь призму интерьерных живописных задач ощутимо во многих произведениях художницы: в произведениях в интерьере пейзаж понимается как средство его обогащения, в работах на фоне природы – как пространство, организованное по принципам кабинетного жанра. Интерьерное понимание пейзажа проявляется, в частности, в плоскостной трактовке природных мотивов, которые не имеют того объемно-пространственного значения для организации композиции, свойственного творчеству И.-Б. Лампи-Старшего и В.Л. Боровиковского. В портретах, представляющих модель в интерьере, функцию природных мотивов выполняют пилястры, которые, что показательно, воспринимаются не как конструктивные

[743] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 62.
[744] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 28.

опоры, а как декоративные элементы для создания утонченного пространства вокруг фигуры. Тем не менее, подобная зависимость пейзажа от принципов организации интерьера сочетается с важной функцией природы, которая заключается в эмоциональной интонации произведений: так, портреты на фоне природы отличаются большей выраженностью внутреннего состояния модели и некоторой определенностью ее внешнего облика.

Сопоставление приемов изображения модели с особенностями интерьерного понимания пространства и спецификой расположения фигуры позволяет определить преобладающий акцент портретной характеристики в творчестве М.-Э. Виже-Лебрен. В портретах на природе индивидуализация образа проявляется в конкретизации эмоционального состояния модели, тогда как в интерьерных портретах – в разнообразии портретных ситуаций и включении предметов, приоткрывающих внутренний мир модели, ее увлечения и пристрастия, но выполняющих при этом функцию репрезентации (подобное стремление к поиску средств для создания исключительного образа напоминает художественную концепцию романтизма[745]). Таким образом, в обоих случаях выразительность произведения зависит не от портретной характеристики, а от окружающих фигуру мотивов.

Итак, результатом внимательного рассмотрения произведений портретной живописи русского сентиментализма является выявление общих и различных моментов, свойственных творчеству главных представителей этого художественного направления. К числу общих черт, свойственных женскому образу, относятся включение композиционных нюансов для убедительного расположения модели, сложность наклонов и поворотов фигуры, большая роль диагональных импульсов и конструктивных мотивов (ствол дерева, колонна) в организации портрета, использование тонального колорита для объединения фона и фигуры с помощью переклички оттенков, внесение дополнительных акцентов в портретную характеристику благодаря разнообразной трактовке живописных аспектов (степень интенсивности колорита, передачи складок одежды и выразительности позы модели), что в совокупности создает условия

[745] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 296.

для более статичной или динамичной репрезентации модели. Иными словами, женский образ в портретной живописи сентиментализма характеризуется привнесением движения в произведения и разнообразием портретной характеристики и демонстрирует необходимость уточнения взглядов на искусство конца XVIII века, так как введение ракурсов, уход от позирования, индивидуализация черт портретируемых, усиление объемности изображения[746], а также представление человека в динамике и незавершенности[747] традиционно воспринимаются как особенности портретной концепции эпохи романтизма. В связи с этим более пристальное внимание к портретной традиции сентиментализма в перспективе способствует дополнению представлений не только о художественной культуре на рубеже XVIII-XIX веков в целом, но и об отдельных направлениях того времени (классицизм и романтизм).

При существующей общности живописных приемов для создания женского образа творчество разных художников русского сентиментализма имеет значительные отличия, которые проявляются как в выборе излюбленных вариантов изображения и приемов портретной характеристики, так и в трактовке природы и взаимоотношений между моделью и окружающим пространством. Преобладающей разновидностью изображения оказывается полупарадный портрет, который демонстрирует кризисные явления в классификации портретного жанра и обусловливает удивительную вариативность изобразительных форм. Подобная комбинаторика, ранее также относившаяся к искусству романтизма[748], определяет отсутствие строгой зависимости портретной характеристики от типологической формы и свидетельствует о большей свободе художника и заказчика по сравнению с предшествующим временем, что является важным достижением этого художественного направления, позволяющим отнести его к новому искусству.

Именно широкий диапазон возможностей полупарадного портрета на рубеже XVIII-XIX веков позволяет объяснить значительные расхождения концепции женского образа в творчестве И.-Б. Лампи-Старшего,

---

[746] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 287.
[747] Алексеева Т.В. Русский портрет… С. 190.
[748] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 287.

В.Л. Боровиковского и М.-Э. Виже-Лебрен, выражающиеся в привнесении парадных или камерных оттенков в портретную характеристику несмотря на единство типологической формы. Женский образ в искусстве австрийского художника отличается стремлением к камерной характеристике, но сочетает в себе естественность изображения с некоторой искусственностью общей организации: произведения И.-Б. Лампи-Старшего демонстрируют, с одной стороны, художественную выразительность картины как живописного целого, а с другой – портретную неубедительность в выявлении индивидуального облика модели. Творчество В.Л. Боровиковского обладает наибольшей цельностью женского образа и единством разнообразных аспектов изображения: гармоничная связь фигуры с окружающим пространством усиливается созвучием настроения модели ее позе и одеянию, однако скульптурная трактовка форм, конкретность портретной характеристики и выразительность общего решения придают произведению такую убедительность, которая усиливает эффект репрезентации и ослабляет камерные оттенки, свойственные портретной концепции. Женский образ в искусстве М.-Э. Виже-Лебрен имеет наиболее репрезентативный характер, так как портреты французской художницы, представляющие модель и на фоне природы, и в интерьере, отличаются большим вниманием к предметно-вещественной составляющей и к четкому разделению произведения на разработанный передний план и условный фон, что усиливает парадные акценты портретной концепции.

Таким образом, выявление не только некоторой общности живописных приемов, но и значительных различий при создании женского образа у разных художников обосновывает необходимость подробного исследования портретов русского сентиментализма на основе формального анализа, который позволил не только рассмотреть это явление с позиций историзма, «предполагающего глубокое проникновение в сущность данного искусства»[749] и лишенного обсуждения его связей с общественными и мировоззренческими факторами эпохи, но и наполнить понятие «портретная концепция сентиментализма» конкретным содержанием, что является специфической проблемой

[749] Волков Н.Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. С. 11.

гуманитарных наук и истории – в частности[750]. Тем не менее, преобладание различий над сходствами, свойственное женскому образу в портретной живописи сентиментализма, создает некоторые трудности для выделения специфики данного художественного направления, так как разнообразие портретной характеристики может относиться к отличительным особенностям трактовки только женской модели. В этой связи развитие темы исследования предполагает рассмотрение мужского образа эпохи сентиментализма, которое позволит сделать более общие выводы как о портретной концепции данного художественного направления в целом, так и о специфике конкретных живописных приемов – в частности. Иными словами, данное диссертационное исследование представляет собой первый шаг на пути как к всестороннему рассмотрению художественной системы портретной живописи сентиментализма в искусстве на рубеже XVIII-XIX веков.

[750] Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. М.: Республика, 1998. С. 81.

Список литературы:

I. Методология

1. Андрияускас А.А. К вопросу о некоторых методических аспектах исторических связей искусствознания с эстетикой и философией искусства (XVIII нач. XX вв.) // Методологические проблемы современного искусствознания. М., 1986. – С. 91-122.
2. Андроникова М.И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М.: Искусство, 1980. – 423 с.
3. Арнхейм Р. В параболах солнечного света: заметки об искусстве, психологии и прочем. СПб.: Алетейя, 2014. – 103 с.
4. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С, 2007. – 391 с.
5. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994. – 352 с.
6. Бергер Э. История развития техники масляной живописи. М.: Гос. изд-во, 1935. – 606 с.
7. Бовуар С. де. Второй пол. М.: Прогресс; СПб.: Алетейя, 1997. – 832 с.
8. Бодрийяр Ж. Соблазн. М.: Ad Marginem, 2000. – 320 с.
9. Бродель Ф. Структуры повседневности: возможное и невозможное. М.: Прогресс, 1086. – 624 с.
10. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: Шевчук, 2002. – 289 с.
11. Виппер Б.Р. Проблема сходства в портрете // Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1970. – С. 342-351.
12. Волков Н.Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. – 263с.
13. Волков Н.Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1984. – 320 с.
14. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. – 572 с.
15. Габричевский А.Г. Портрет как проблема изображения // Искусство портрета. Сб. статей. М.: ГАХН, 1928. – С. 53-75.
16. Габричевский А.Г. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. – 864 с.
17. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. СПб: Наука, 2006. – 443 с.
18. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Том первый. М.: Искусство, 1968; Том второй. М.: Искусство, 1969; Том третий. М.: Искусство, 1971; Том четвертый. М.: Искусство, 1973.
19. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М.: Логос, 2011. – 105 с.
20. Готовы ли мы писать новую историю русского искусства? // Вопросы искусствознания. М., 1996. Вып. 1/96. – С. 7-24.
21. Гращенков В.Н. К истории итальянского портрета раннего Возрождения (Живописный станковый портрет, медаль и скульптурный бюст) // Проблемы портрета. Материалы научной конференции. М., 1973. – С. 58-86.
22. Грегори, Р.Л. Глаз и мозг. М.: Прогресс, 1970. – 279 с.
23. Даниэль С.М. Беспредметное искусствознание // Вопросы искусствознания. М., 1994. № 1. – С. 111-122.
24. Даниэль С.М. Искусство видеть: О творческих способностях

восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л.: Искусство, 1990. – 223 с.

25. Даниэль С.М. Сети для Протея: Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 2002. – 302 с.

26. Даниэль С.М. Термин и метафора в интерпретации живописного произведения // Советское искусствознание. М., 1986. Вып. 20. – С. 255-269.

27. Депретто К. Формализм в России: предшественники, история, контекст. М.: НЛО, 2015. – 325 с.

28. Дмитриев А., Левченко Я. Наука как прием: еще раз о методологическом наследии русского формализма // НЛО. 2001. № 4 (50). – С. 195-245.

29. Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962. – 314 с.

30. Доброхотов А.Л. Рецепция немецкой классической эстетики в трудах и дискуссиях ГАХН. М.: Территория будущего, 2012.

31. Доронченков И.А. Аби Варбург: Сатурн и Фортуна // Аби Варбург. Великое переселение образов. СПб.: Азбука-классика, 2008. – С. 7-50.

32. Евреинов. Оригинал о портретистах. К проблеме субъективизма в искусстве. М.: Гос. изд-во, 1922. – 110 с.

33. Ельшевская Г.В. Модель и образ. Концепции личности в русском и советском живописном портрете. М.: Советский художник, 1984. – 213 с.

34. Жинкин Н.И. Портретные формы // Искусство портрета. Сб. статей. М.: ГАХН, 1928. – С. 7-52.

35. Искусство портрета. Сб. статей. М.: ГАХН, 1928. – 192 с.

36. Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. – 365 с.

37. Карпова Т.Л. Смысл лица: Русский портрет второй половины XIX века: Опыт самопознания личности. СПб.: Алетейя, 2000. – 222 с.

38. Кон И.С. Ребенок и общество. М.: Академия, 2003. – 336 с.

39. Кун Т. Структура научных революций. М.: АСТ, 2009. – 317 с.

40. Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. М.: Мысль, 1995. – 944 с.

41. Лотман Ю.М. Динамическая модель семиотической системы // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. – С.90-101.

42. Лотман Ю.М. О роли случайных факторов в истории культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. – С. 472-479.

43. Лотман Ю.М. Портрет // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб: Акад. проект, 2002. – С. 349-375.

44. Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Избранные статьи: в 3 т. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. – С. 248-268.

45. Лотман Ю.М. Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры IX-XIX веков // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб: Акад. проект, 2002. – С. 154-179.

46. Лотман Ю.М. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб: Акад. проект,

2002. – С. 88-116.

47. Лотман Ю.М. Роль искусства в динамике культуры // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб: Акад. проект, 2002. – С. 116-127.

48. Лотман Ю.М. Руссо и русская культура XVIII – начала XIX века // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Том II. Статьи по истории русской литературы XVIII – первой половины XIX века. Таллинн: Александра, 1992. – С. 40-99.

49. Лотман Ю.М. Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. – С. 287-295.

50. Лотман Ю.М. Тезисы к семиотике русской культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб: Акад. проект, 2002. – С. 226-236.

51. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. К семиотической типологии русской культуры XVIII века // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб: Акад. проект, 2002. – С. 74-87.

52. Лужецкая А.Н. Техника масляной живописи русских мастеров. М.: Искусство, 1965. – 290 с.

53. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, 1999. – 605 с.

54. Михайлова А.А. Художественный образ как динамическая целостность // Советское искусствознание. М., 1976. Вып. 1. – С. 222-257.

55. Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины: очерки о языке живописи. М.: Советский художник, 1983. – 375 с.

56. Парамонов Б. Формализм: метод или мировоззрение? // НЛО. 1995. № 14. – С. 35-52.

57. Пастуро М. Зеленый: история цвета. М.: НЛО, 2018. – 164 с.

58. Пастуро М. Символическая история европейского Средневековья. СПб.: Alexandria, 2012. – 446 с.

59. Пастуро М. Синий: история цвета. М.: НЛО, 2015. – 135 с.

60. Пастуро М. Цвета нашей памяти. СПб.: Alexandria, 2016. – 330 с.

61. Пастуро М. Черный: история цвета. М.: НЛО, 2017. – 161 с.

62. Поспелов Г.Г. «Парные стили» в искусстве Нового времени // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М., 2000. – С. 71-78.

63. Проблемы портрета. Материалы научной конференции. М.: ГМИИ, 1973.

64. Раушенбах Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб.: Азбука-Классика, 2001. – 312 с.

65. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи: Очерк основных методов. М.: Наука, 1980. – 288 с.

66. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. М.: Республика, 1998. – 410 с.

67. Русская интеллектуальная революция 1900-1930-х годов. М.: НЛО, 2016. – 221 с.

68. Рыбников А.А. Техника масляной живописи. М.–Л.: Искусство, 1937. – 219 с.

69. Рыбников А.А. Фактура классической картины. М.: ГТГ, 1927. – 24 с.

70. Серов Н.В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология. СПб.: Речь, 2004. – 672 с.

71. Сидоров А.А. Портрет как проблема социологии искусств. // «Искусство». 1927. № 2-3. – С. 5-15.

72. Таланов Б.Е. Искусство портрета. М.: Сов. писатель, 1967. – 207 с.

73. Тарабукин Н.М. Портрет как проблема стиля // Искусство портрета. Сб. статей. М.: ГАХН, 1928. – С. 159-193.

74. Тарабукин Н.М. Проблема пространства в живописи // Вопросы искусствознания. М., 1994. № 1. – С. 311-359.

75. Творческое наследие Г. Г. Шпета и современные гуманитарные исследования. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1991. – 172 с.

76. Тугендхольд Я.А. О портрете // Из истории западноевропейского искусства. М.: Сов. художник, 1987. – С. 68-85.

77. Турчин В.С. Проблемы русского искусства второй половины XVIII – начала XIX века в контексте изучения западноевропейского классицизма // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. Сб. статей. М., 1994. – С. 138-146.

78. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. – 575 с.

79. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. – 357 с.

80. Формальный метод: Антология русского модернизма. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1. – 956 с.

81. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977. – 488 с.

82. Хализев В. Е., Холиков А. А. Парадоксы и «плодотворные крайности» русского формализма (методология/мировоззрение) // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2015. № 1. – С. 7-33.

83. Ханзен-Леве О.А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. – 672 с.

84. Цирес А.Г. Язык портретного изображения // Искусство портрета. Сб. статей. М.: ГАХН, 1928. – С. 86-158.

85. Шапиро М. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. // Семиотика и искусствометрия. М., 1972. – С. 136-163.

86. Шапошников Б.В. Портрет и его оригинал // Искусство портрета. Сб. статей. М.: ГАХН, 1928. – С. 76-85.

87. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. СПб.: Алетейя, 1996. – 495 с.

88. Шкловский В.Б. Самое шкловское. М.: АСТ, 2017. – 615 с.

89. Шпет Г.Г. Искусство как вид знания (тезисы доклада) // Густав Густавович Шпет. Архивные материалы. Воспоминания. Статьи. М.: Смысл, 2000. – С. 46-52.

90. Шпет Г.Г. К вопросу о постановке научной работы в области

искусствоведения // Вопросы искусствоведения. М., 1997. № 1. С. 492 -500.

91. Эйхенбаум Б. М. О литературе. М.: Сов. писатель, 1987. – 540 с.

92. Элиас Н. Придворное общество. Исследования по социологии короля и придворной аристократии. М.: Языки слав. культур, 2002. – 366 с.

93. Эрлих В. Русский формализм: история и теория. СПб.: Акад. проект, 1996. – 350 с.

94. Якобсон Р. О. Формальная школа и современное русское литературоведение. М.: Языки слав. культур, 2011. – 280 с.

95. Якименко Ю.Н. Академия Художественных наук в контексте художественной политики (1921-1929): дисс. канд. ист. наук. М., 2007. – 562 с.

II. Проблема сентиментализма

96. Бахтин М.М. Проблема сентиментализма // Бахтин М.М. Собр. соч. в 7 т. М.: Рус. словари, 1997. Т. 5. – С. 304-305.

97. Берков П.Н. Проблемы исторического развития литературы. Л.: Худож. лит., 1981. – 495 с.

98. Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. М.: Учпедгиз, 1960. – 582 с.

99. Валеев Э.Н. «Судьбою прерванный полет»: Г.П. Каменев в русской литературе рубежа XVIII XIX веков. Казань: Наследие, 2001. – 136 с.

100. Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. – СПб.: тип. Имп. Акад. Наук, 1904. – 546 с.

101. Веселовский А.Н. Жуковский. Пг.: Жизнь и знание, 1918. – 550 с.

102. Веселовский А.Н. Западное влияние в новой русской литературе. – М.: Кушнерев и К, 1916. – 259 с.

103. Громова Т.Н. Поэтическое творчество В.В. Капниста и его литературно-общественные позиции (1780-1820-е годы): дисс. канд. филол. наук. Киев, 1973. – 218 с.

104. Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. Л.: Худож. лит., 1939. – 738 с.

105. Гуковский Г.А. У истоков русского сентиментализма // Гуковский Г.А. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Л.: ГИХЛ, 1938. – С. 235-314.

106. Жирмунский В.М. Английский предромантизм // Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981. С. 149-174.

107. Жирмунский В.М. Поэзия английского сентиментализма // Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. Л.: Наука, 1981. – С. 125-148.

108. Западов В.А. Литературные направления в русской литературе XVIII века. СПб.: ИМА-Пресс, 1995. – 79 с.

109. Западов В.А. Сентиментализм и предромантизм в России // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: От классицизма к романтизму. Л.: ЛГПИ, 1983. – С. 135–150.

110. Иванов М.В. Судьба русского сентиментализма. СПб.: «Эйдос», 1996. – 320 с.

111. Каминский В.И. К вопросу о сентименталистском художественном

методе в литературе // Русская литература. 1984. № 2. – С. 124-137.

112. Коровин В.Л. С.С. Бобров. Жизнь и творчество: дисс. канд. филол. наук. М., 2000. – 243 с.

113. Кочеткова Н.Д. Герой русского сентиментализма. 1. Чтение в жизни «чувствительного героя» // XVIII век. Сборник 14. Л., 1983. – С. 121-142.

114. Кочеткова Н.Д. Герой русского сентиментализма. 2. Портрет и пейзаж в литературе русского сентиментализма // XVIII век. Сб. 15. Л., 1986. – С. 70-96

115. Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма. (Эстетические и художественные искания). СПб.: Наука, 1994. – 279 с.

116. Кочеткова Н.Д. Русский сентиментализм (Н.М. Карамзин и его окружение) // Русский романтизм. Л., 1978. – С. 18-36.

117. Кочеткова. Сентиментализм и просвещение // Русская Литература. 1983. №4. – С. 22-37.

118. Кулакова Л.И. Русский сентиментализм и его противники // Кулакова Л.И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л.: Просвещение, 1968. – С. 180-263.

119. Курилов А.С Классицизм, романтизм, сентиментализм (К вопросу о концепциях и хронологии литературно-художественного развития) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Самара, 2001. – С. 47-55.

120. Курилов А.С. Классицизм и сентиментализм: соотношение понятий // Живая мысль. К 100-летию со дня рождения Г.Н. Поспелова. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1999. – С. 188-204.

121. Лаппо-Данилевский К.Ю. Литературная деятельность Н.А. Львова: дисс. канд. филол. наук. Л., 1988. – 222 с.

122. Левин Ю.Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма // Левин Ю.Д. Восприятие английской литературы в России. Л.: Наука, 1990. – С. 134-230.

123. Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. М.: Книга, 1987. – 336 с.

124. Макогоненко Г.П. Вступительная статья // Дмитриев И.И. Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1967. – С. 5-68.

125. Макогоненко Г.П. Радищев и его время. М.: Гослитиздат, 1956. – 774 с.

126. Назаретская К.А. Об истоках русского сентиментализма // Вопросы эстетики и теории литературы. Казань: Изд-во Казанск. гос. ун-та, 1963. – С. 3-32.

127. Орлов П.А. Русский сентиментализм. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1977. – 270 с.

128. Павлович С.Э. Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII века. Саратов: Изд-во Сарат. Унив-та, 1974. – 225 с.

129. Пашкуров А.Н. Жанрово-тематические модификации поэзии русского сентиментализма и предромантизма в свете категории возвышенного: дисс. докт. филол. наук. Казань, 2005. – 461 с.

130. Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М.: Просвещение, 1972. – 269 с.

131. Поспелов Г.Н. Становление стиля в творчестве русских

сентименталистов // Поспелов Г.Н. Проблемы литературного стиля. М.: Изд-во Моск. Унив-та, 1970. – С. 163-244.

132. Поспелов Г.Н. У истоков русского сентиментализма // Вестник МГУ. 1948. № 1. – С. 3-27.

133. Пумпянский Л.В. Сентиментализм // История русской литературы: в 10 т. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1947. Т. IV, Ч. 2. – С. 430-445.

134. Розанов М.Н. Ж.-Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII – начала XIX века. М.: Тип. Моск. унив-та, 1910. – 25 с.

135. Сакулин П.Н. Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей. Ч. 2. М.: ГАХН, 1929. – 23 с.

136. Сиповский В.В. Карамзин – автор «Писем русского путешественника». СПб.: тип. В. Демакова, 1899. – 578 с.

137. Топоров В.Н. Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: Исследования, материалы, публикации. М.Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Книга I. М.: Языки русской культуры, 2001. – 912 с.

138. Топоров В.Н. Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: Исследования, материалы, публикации. М.Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Книга II. М.: Языки русской культуры, 2003. – 928 с.

139. Федоров В.И. От классицизма к романтизму: Формирование нового художественного стиля // История романтизма в русской литературе (1790-1825). М.: Наука, 1979. – С. 42-70.

140. Федоров В.И. От сентиментализма к романтизму: Поиски нового поэтического содержания и форм его выражения // История романтизма в русской литературе (1790-1825). М.: Наука, 1979. – С. 70-88.

III. Историко-философский контекст в России и Европе XVIII века

141. Агеева О.Г. Преобразование русского двора от Петра I до Екатерины II: дисс. докт. истор. наук. М., 2007. – 481 с.

142. Алексеева Е.В. Диффузия европейских инноваций в России: XVIII - начало XX вв.: дисс. докт. истор. наук. Екатеринбург, 2007. – 576 с.

143. Анисимов Е.В. Женщины на российском престоле. СПб.: АО «Норинт», 1997. – 414 с.

144. Артемьева Т.В. История метафизики в России XVIII века. СПб.: Алетейя, 1996. – 317 с.

145. Артемьева Т.В. Категории российской метафизики // Вече: Альманах русской философии и культуры. СПб., 1995. Вып. 2. – С. 4-24.

146. Артемьева Т.В. От славного прошлого к светлому будущему: философия истории и утопия в России эпохи Просвещения. СПб.: Алетейя, 2005. – 494 с.

147. Библер В.С. Век Просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант // Западноевропейская художественная культура XVIII века. М., 1980. – С. 151-248.

148. Болдырев А.И. Проблема человека в русской философии XVIII века. М.: Изд-во МГУ, 1986. – 120 с.

149. Бубнов Ю.А. Метафизика русского Просвещения: дисс. докт. филос. наук. СПб., 2003. – 293с.

150. Васильев В. В. Учение о душе в метафизике XVIII века. Барнаул: Изд-во Алт. Гос. ун-та, 2000. – 131 с.

151. Владимирова С.С. Становление русско-австрийских культурных связей эпохи Просвещения, 60-90-е годы XVIII века: дисс. канд. истор. наук. СПб., 1998. – 260 с.

152. Востриков А.В. Взаимодействие русской и французской культур в российской городской среде: 1701-1796 гг.: дисс. канд. истор. наук. Тольятти, 2009. – 193 с.

153. Вульф Л. Изобретая Восточную Европу: Карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения. М.: НЛО, 2003. – 550 с.

154. Гарнцев М. А. Проблема самосознания в западноевропейской философии. М.: Изд-во МГУ, 1987. – 214 с.

155. Гордин М.А. Екатерининский век. Кн. 1. СПб.: Изд-во «Пушкинского фонда», 2004. – 312 с.

156. Гречаная Е.П. Литературное взаимодействие Франции и России и культурное самоопределение: Конец XVIII - первая четверть XIX в.: дисс. докт. филол. наук. М., 2003. – 312 с.

157. Джибладзе Г.Н. Сущность руссоизма. Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1983. – 131с.

158. Европейское Просвещение и цивилизация России. М.: РАН, 2004. – 356 с.

159. Занадворова Т.Л. Жан-Жак Руссо: художественный метод. Традиции. Екатеринбург: Изд-во Ур. ун-та, 1993. – 140с.

160. Император Павел I. Нынешний образ минувшего: к 250-летию со дня рождения. СПб.: Palace Editions, 2004. – 84с.

161. Каменский З.А. Философские идеи русского Просвещения. М.: Мысль, 1971. – 396 с.

162. Кассирер Э. Философия Просвещения. М.: РОССПЭН ,2004. – 399 с.

163. Кондаков И.М. Метафизика души в русской психологии на рубеже XVIII-XIX вв. // Психологический журнал. М., 1999. № 6. – С. 89-96.

164. Куфен Е.А. Французы и русские в конце XVIII - первой половине XIX века: динамика взаимовосприятия культур. дисс. канд. культурол. М., 2003. – 200 с.

165. Лабутина Т.Л. Культура и власть в эпоху Просвещения. М.: Наука, 2005. – 457 с.

166. Марасинова Е.Н. Психологизм элиты российского дворянства последней трети XVIII века (По материалам переписки). М.: Росс. полит. энциклопедия, 1999. – 302 с.

167. Моряков В.И. Русское просветительство второй половины XVIII века: (Из истории общественно-политической мысли России). М.: Изд-во МГУ, 1994. – 216 с.

168. Мысли о душе. Русская метафизика XVIII века. СПб.: Наука, 1996. – 313 с.

169. Проскурина В. Мифы империи. Литература и власть в эпоху

Екатерины II. М.: НЛО, 2006. – 326 с.

170. Пустарнаков В.Ф. Философия Просвещения в России и во Франции: Опыт сравнительного анализа. М.: Изд-во ИФ РАН, 2001. – 341 с.

171. Русская мысль в век Просвещения. М.: Наука,1991. – 278 с.

172. Сахаров В.И. Миф о золотом веке в русской масонской литературе XVIII столетия // Вопросы литературы. М., 2000. № 6. – С. 149-164.

173. Сахаров В.И. Русское масонство в портретах. М.: Аиф Принт, 2004. – 507 с.

174. Тураев С.В. От Просвещения к романтизму. М.: Наука, 1983. – 255 с.

175. Французы в Петербурге. Каталог выставки. СПб.: Palace Editions, 2003. – 279 с.

176. Фуко М. Что такое просвещение? // Фуко М. Интеллектуалы и власть. Т.1. М., 2002. – С.335-360.

177. Худушина И.Ф. Царь. Бог. Россия: Самосознание русского дворянства (конец XVIII – первая треть XIX вв.). М.: ИФРАН, 1995. – 231 с.

178. Щипанов И.Я. Философия русского просвещения: Вторая половина XVIII в. М.: Изд-во МГУ, 1971. – 285 с.

179. Эльц Е.Э. Франко-русские культурные связи во второй половине XVIII в.: дисс. канд. истор. наук. СПб., 2007. – 208 с.

IV. Культура и искусство в России и Европе XVIII века

180. Алексеева Т.В. Введение // Русское искусство XVIII века. М., 1968. – С. 5-16.

181. Алексеева Т.В. Некоторые проблемы изучения русского искусства XVIII в. // Русское искусство XVIII века. М., 1973. – С. 7-19.

182. Алленов М.М. История русского искусства. Том 2: Русское искусство XVIII- начала XX века. М.: Белый город, 2008. – 503 с.

183. Алленов М.М. Метаморфозы романтической идеи в лейтмотивах русского искусства: автореф. дисс. докт. иск. М., 1995. – 59 с.

184. Анисимов Е.В. Галломания при русском дворе XVIII века // Труды Государственного Эрмитажа. XXXVI. Российский императорский двор и Европа. Диалоги культур. СПб, 2007. – С. 5-9.

185. Артемова Е.Ю. Впечатления французских путешественников о русской культуре последней трети XVIII века // Культура Средних веков и Нового времени. Сб. статей. М., 1987. – С. 69-79.

186. Багратиони-Мухранели И.Л. Бал как форма культуры // Традиционные формы досуга: история и современность. М., 1993. – С. 125-145.

187. Базен Ж. Барокко и рококо. М.: Слово, 2001. – 286 с.

188. Барокко в России. Сб. статей. М.: ГАХН, 1926. – 142 с.

189. Бедретдинова Л.М. Творчество Мари-Анн Колло в контексте культуры эпохи Просвещения: дисс. канд. иск. М., 2004. – 269 с.

190. Бердников Л.И. Щеголи и вертопрахи. Герои русского галантного века. М.: ИД Луч, 2008. – 384 с.

191. Боголюбова Н.М. Русско-австрийские культурные связи в XVIII – XXI вв. СПб.: «СПбКО», 2010. – 405 с.

192. Брук Я. У истоков русского жанра. XVIII век. М.: Искусство, 1990. –

264 с.

193. Быкова Ю.И. Роль заказчика в русском искусстве XVIII - начала XIX века: на примере деятельности представителей рода князей Куракиных: дисс. канд. иск. М., 2007. – 290 с.

194. Вайнштейн О. Денди. М.: НЛО, 2005. – 640 с.

195. Валицкая А.П. Русская эстетика XVIII века. М.: Искусство, 1983. – 240 с.

196. Век Просвещения. Россия и Франция. Каталог выставки. Л.: ГЭ, 1987. – 301 с.

197. Верещагина А. Русская художественная критика конца XVIII-начала XIX века. Очерки. М.: РАХ, 1992. – 263 с.

198. Верещагина А. Русская художественная критика середины-второй половины XVIII века. Очерки. М.: АХ СССР, 1991. – 228 с.

199. Верещагина А.Г. Критики и искусство. Очерки истории русской художественной критики середины XVIII – первой трети XIX века. М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 739 с.

200. Вершинина Н.М. Работы модистки королевы Марии-Антуанетты Розы Бертен по заказам русского двора // Труды Государственного Эрмитажа. XXXVI. СПб., 2007. – С. 351-362.

201. Винокур Г.О. Русский литературный язык в первой половине XVIII века// Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. – С. 111-137.

202. Винокур Г.О. Русский литературный язык во второй половине XVIII века// Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку М., 1959. – С. 138-161.

203. Волкова М.А. Царские регалии как символы власти в русской художественной культуре XVIII века: дисс. канд. иск. М., 2011. – 188 с.

204. Врангель Н.Н. Императрица Елисавета и искусство ее времени (по поводу выставки «Ломоносов и Елисаветинское время») // Врангель Н.Н. Свойства века: Статьи по истории русского искусства. СПб, 2000. – С. 1-24.

205. Врангель Н.Н. Портретная выставка в Таврическом дворце // Пинакотека. М., 1997. № 2. – С. 6-21.

206. Врангель Н.Н. Русская женщина в искусстве // Врангель Н.Н. Свойства века: Статьи по истории русского искусства. СПб, 2000. – С. 179-196

207. Врангель Н.Н. Свойства века: Статьи по истории русского искусства. СПб.: Нева, 2000. – 275 с.

208. Выскочков Л.В. Будни и праздники императорского двора. СПб.: Питер, 2012. – 493 с.

209. Гаврилова Е.И. Русский рисунок XVIII века. Л.: Художник РСФСР, 1983. – 202 с.

210. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись XVIII-XX веков. Том 2. Живопись XVIII века. М., 1998.

211. Греч А.Н. Барокко в русской живописи XVIII века // Барокко в России. Сб. статей. М., 1926. – С. 118-133.

212. Данилова И.Е. Судьба картины в европейской живописи. СПб.: Искусство-СПБ, 2005. – 291 с.

213. Даниэль С.М. Европейский классицизм. СПб.: Азбука-классика, 2003. – 300 с.

214. Даниэль С.М. Рококо. От Ватто до Фрагонара. СПб.: Азбука-классика, 2007. – 330 с.

215. Даниэль С.М. Французская живопись: взгляд из России. СПб.: Аврора, 2002. – 288 с.

216. Докучаева О.В. Жан-Жак Руссо и пейзажный парк в России второй половины XVIII века // Русская культура последней трети XVIII века – времени Екатерины Второй. Сб. статей. М., 1997. – С. 176-190.

217. Евангулова О.С. Ерменев и проблемы стилевого развития в русском искусстве конца XVIII века // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. Сб. статей. М., 1994. – С. 78-84.

218. Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. Проблемы становления художественных принципов Нового времени. М.: Изд-во МГУ, 1987. – 294 с.

219. Евангулова О.С. К проблеме взаимодействия живописи и литературы в России во второй половине XVIII в. Советы художникам // Вестник Московского университета. История. 1993. № 1. – С. 42-56.

220. Евангулова О.С. К проблеме дилетантизма в русской художественной культуре XVIII века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. Статей. Выпуск 14. М., 2012. – С. 82-90.

221. Евангулова О.С. К проблеме частного заказа в русской художественной практике XVIII века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. статей. Выпуск 10. М., 2006. – С. 79-94.

222. Евангулова О.С. О некоторых итогах развития русского искусства в XVIII веке. К проблеме специфики художественного самочувствия // Русское искусство Нового времени. Сб. статей. Выпуск 3. М., 1997. – С. 62-75.

223. Евангулова О.С. Русские теоретики о «художествах подражания» в их отношении к натуре. (К истории художественного сознания в России XVIII в.) // Вестник Московского университета. История. 1998. № 2. – С. 3-23.

224. Евангулова О.С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. М.: Памятники ист. мысли, 2007. – 285 с.

225. Евангулова О.С. Русское художественное сознание XVIII столетия и феномен французской школы // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. статей. Выпуск 4. М., 1998. – С. 60-75.

226. Евангулова О.С., Рязанцев И.В. Название и судьба художественного произведения в России XVIII-XIX столетий // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М., 2000. – С. 64-70.

227. Екатерина Великая и Москва. Кат. выст. М.: ГТГ, 1997. – 189 с.

228. Екатерина Великая. Русская культура второй половины XVIII века. Каталог выставки. СПб.: АО «Славия-Интербук», 1993. – 192 с.

229. Живов В.М. Государственный миф в эпоху Просвещения и его разрушение в России конца XVIII века // Из истории русской культуры. Т. IV. (XVIII-начало XIX в.). М., 1996. – С. 449-536.

230. Живов В.М., Успенский Б.А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII-XVIII вв. // Античность в культуре и искусстве

последующих веков. Материалы научной конференции. М., 1984. – С. 204-285.

231. Жидков Г.В. Русское искусство XVIII века. М.: Искусство, 1951. – 143 с.

232. Забозлаева Т.Б. Драгоценности в русской культуре XVIII-XX веков: История. Терминология. Предмет. Мир: Словарь. СПб.: Искусство-СПБ, 2003. – 463 с.

233. Захаржевская Р.В. История костюма. М.: РИПОЛ классик, 2009. – 431 с.

234. Захарова О.Ю. Русский бал XVIII - начала XX века: танцы, костюмы, символика. М.: Центрполиграф, 2010. – 446 с.

235. Захарова О.Ю. Светские церемониалы в России XVIII-начала XX века. – М.: Центполиграф, 2001. – 349 с.

236. Звездина Ю.Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. М.: Наука, 1997. – 151 с.

237. Зернов Б.А. Искусство XVIII века. II // Малая история искусств. Искусство XVIII века. М., 1977. – С. 27-64.

238. Иванова Е.Ю. Анализ художественного метода французских живописцев конца XVIII - начала XIX вв.: на примере изучения творчества Анри-Франсуа Ризенера, 1767-1828: дисс. канд. иск. М., 2014. – 291 с.

239. Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. М.: Высшая школа, 2005. – 405 с.

240. Ильина Т.В. На переломе. Русское искусство середины XVIII века. СПб.: Изд. Дом СПбГУ, 2010. – 236 с.

241. Ильина Т.В. Русское искусство XVIII века. М., 2001.

242. История русского искусства в 13 т.: Т. 5. Русское искусство первой половины XVIII в. М., 1960; Т. 6. Искусство второй половины XVIII в. Архитектура. Скульптура М., 1961; Т. 7. Живопись второй половины XVIII в. Рисунок и гравюра второй половины XVIII в. Прикладное и декоративное искусство второй половины XVIII в. М., 1961.

243. История русского искусства в 3 т. Т. 1. Искусство X - первой половины XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1991. – 506 с.

244. Каганович А.Л. Антон Лосенко и русская культура середины XVIII столетия. М.: АХ СССР, 1963. – 320 с.

245. Калитина Н.Н. Век XVIII и век XIX (К вопросу о национальной традиции во французском искусстве во французском искусстве) // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Л., 1986. Вып. 3. – С. 119-131.

246. Калитина Н.Н. Великая французская революции и развитие изобразительного искусства в конце XVIII века // Французский ежегодник: 1987. 200 лет Великой Французской Революции. М., Наука, 1989. – С. 84-100.

247. Калитина Н.Н. Французское изобразительное искусство конца XVIII-XX веков. Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. – 274 с.

248. Кантор А.М. Искусство XVIII века. I // Малая история искусств. Искусство XVIII века. М., 1977. – С. 6-27.

249. Карев А.А. Классицизм в русской живописи. М.: Белый город, 2003. – 319 с.

250. Кибовский, Александр Владимирович. Историко-предметный метод

атрибуции произведений портретной живописи России XVIII - первой половины XIX вв.: дисс. канд. истор. наук. М., 2000. – 217 с.

251. Кирсанова Р.М. История костюма в России как научная дисциплина // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. 2006. № 1. – С. 53-68.

252. Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре XVIII-первой половины XX вв.: (Опыт энциклопедии). М.: БРЭ, 1995. – 381 с.

253. Кирсанова Р.М. Портрет неизвестной в синем платье. М.: Кучково поле, 2017. – 544 с.

254. Кирсанова Р.М. Русский костюм и быт XVIII-XIX веков. М.: Слово, 2002. – 219 с.

255. Клементьева Е.Б. Жан Лоран Монье в России: дисс. канд. иск. М., 2006. – 282 с.

256. Кнабе Г.С. Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М.: РГГУ, 2000. – 240 с.

257. Коваленская Н.Н. История русского искусства XVIII века. М.-Л.: Искусство, 1940. – 260 с.

258. Коваленская Н.Н. Русский классицизм. Живопись. Скульптура. Графика. М.: Искусство, 1964. – 703 с.

259. Коваль Л.В. Все на пользу для Отечества (Культура во времена императора Павла I) // Император Павел I. Каталог выставки. СПб, 2004. – С. 39-43.

260. Комелова Г.Н. Русская светская миниатюра на эмали XVIII – начала XIX века (Специфика и основные направления) // Труды Государственного Эрмитажа. XXIII. Л., 1983. – С. 42-53.

261. Коростин А.Ф. Русский рисунок XVIII века. М.: ГТГ, 1952. – 50 с.

262. Корш М. Краткий словарь мифологии и древностей. Калуга: Золотая аллея, 1993. – 208 с.

263. Кулакова Л.И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л.: Просвещение, 1968. – 343 с.

264. Лапшина Н.П. Русское искусство XVIII века. М.: АХ СССР, 1963. – 76 с.

265. Лебедев Г.Е. Русская живопись первой половины XVIII века. Л. – М.: Искусство, 1938. – 132 с.

266. Лихачев Д.С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л.: Наука, 1982. – 343 с.

267. Лихачев Д.С. Система стилевых взаимоотношений в истории европейского искусства и место в ней русского 18 века // XVIII век. Сборник 10. Л., 1975. – С. 5-11.

268. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII-начало XIX века). СПб.: Искусство-СПБ, 1994. – 412 с.

269. Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей. СПб.: Общ. класс. филологии и педагогики, 1885. – 1552 с.

270. Малая история искусств. Искусство XVIII века. М.: Искусство, 1977. – 377 с.

271. Марисина И.М. Россия – Франция. Век восемнадцатый. М.: РАХ, 1995. – 143 с.

272. Махлина С.В. Семиотика культуры повседневности. СПб.: Алетейя, 2009. – 231 с.

273. Машковцев Н.Г. История русского искусства. М.: АХ СССР, 1957. – 479 с.

274. Медведкова О.А. Предромантические тенденции в русском искусстве рубежа XVIII-XIX веков. Михайловский замок // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. Сб. статей. М., 1994. – С. 166-174.

275. Мифологический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1991. – 736 с.

276. Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XX вв. // Античность как тип культуры. М.: Наука, 1988. – С. 308-324.

277. Михайлов А.В. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII-XIX вв. // Быт и история античности. М.: Наука, 1988. – С. 219-270.

278. Молева Н.М., Белютин Э.М. Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. М.: Искусство, 1965. – 335 с.

279. Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М.: Искусство, 1956. – 519 с.

280. Мюллер, А. П. Быт иностранных художников в России. Л.: Academia, 1927. – 157 с.

281. Мягкова К.Л. Проблемы аллегорического мышления в западноевропейской художественной культуре конца XVIII-начала XIX вв.: дисс. канд. иск. М., 1979. – 263 с.

282. Немецкая и австрийская живопись XVIII века. Каталог выставки. М.: ГТГ, 1996. – 128 с.

283. Немилова И.С. Французская живопись XVIII века в Эрмитаже. Научный каталог. Л.: Искусство, 1982. – 308 с.

284. Никитина О.В. Петиметр: щегольская культура в России второй половины XVIII века: дисс. канд. культурол. М., 2010. – 199 с.

285. Никольский В. История русского искусства. Т.I. М.: Сытин, 1915. – 251 с.

286. Петинова Е.Ф. Русские живописцы XVIII века: Биографии. СПб.: Искусство-СПБ, 2002. – 332 с.

287. Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. XVIII - первая четверть XIX века. Очерки. М.: Наука,1966. – 293 с.

288. Побединская А.Г. Изобразительное искусство // Екатерина Великая. Русская культура второй половины XVIII века. Каталог выставки. СПб, 1993. – С. 21-27.

289. Побединская А.Г. Об изучении барокко в искусстве России (в связи с материалами выставки «Русское искусство эпохи барокко») // Русское искусство эпохи барокко. Новые материалы и исследования. Сб. статей. СПб, 1998. – С. 9-20.

290. Поспелов Г.Г. О границах русского классицизма. К постановке вопроса // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. Сб. статей. М., 1994. – С. 8-14.

291. Пушкарёв Л.Н. Своеобразие русской культуры последней трети XVIII века – времени Екатерины II // Русская культура последней трети XVIII

века – времени Екатерины II: Сб. статей. М.: ИРИ РАН, 1997. – С. 3–21.

292. Ракова М.М. Круг чтения русского художника первой половины XIX века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. статей. Выпуск 6. М., 2000. – С. 154-188.

293. Россия-Франция. Век Просвещения. Русско-французские культурные связи в XVIII столетии. Л.: ГЭ, 1978. – 301 с.

294. Рязанцев И. Русская скульптура второй половины XVIII-начала XIX века. Проблема содержания. М.: РАХ, 1994. – 325 с.

295. Рязанцев И.В. Екатерина II в зеркале античной мифологии // Русская культура последней трети XVIII века - времени Екатерины Второй. М., 1997. – С. 127-142.

296. Рязанцев И.В. Жизнеподобие и иносказание в русской скульптуре второй половины XVIII - начала XIX века // Натура и культура. Славянский мир. М., 1997. – С. 66-77.

297. Сарабьянов Д.В. Образы века: О русской живописи XIX столетия, ее мастерах и их картинах. М.: Мол. гвардия, 1967. – 176 с.

298. Сарабьянов Д.В. Россия и Запад. Историко-художественные связи XVIII – начала XX века. М.: Искусство, 2003. – 296 с.

299. Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Сов. художник, 1980. – 261 с.

300. Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: ГИИ, 1998. – 431 с.

301. Свендсен Л. Философия моды. М.: Прогресс-Традиция, 2007. – 256 с.

302. Свидерская М.И. Европейский классицизм XVII столетия. Исходные понятия // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. Сб. статей. М., 1994. – С. 25-32.

303. Свирида И.И. Театральность как синтезирующая форма культуры XVIII века // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М., 2000. – С. 5-18.

304. Сидоров А.А. Рисунок старых русских мастеров. М.: АН СССР, 1956. – 524 с.

305. Скворцова И.В. Шаль как атрибут праздничного женского костюма в русской культуре: XIX в. - начало XX в.: дисс. канд. иск. СПб., 2009. – 202 с.

306. Словарь античности. М.: Прогресс, 1993. – 704 с.

307. Соболева А. Семантика руин: Русский пейзажный парк и его западноевропейские прототипы // Вопросы искусствознания. М., 1996. Вып. IX (2). – С. 52-91.

308. Стенник Ю.В. Эстетическая мысль в России XVIII в. // XVIII век. Сборник 15. Л., 1986. – С. 37-51.

309. Тарабукин Н.М. Очерки истории костюма. М.: ГИТИС, 1994. – 155 с.

310. Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России. М.: Жираф, 2001. – 511 с.

311. Турчин В.С. Основные проблемы западноевропейского и русского искусства конца XVIII-начала XIX века: автореф. дис. докт. иск. М., 1989. –46 с.

312. Турчин В.С. Цветы – знаки любомудрия и чувств // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусства в русской культуре XVIII.

Сборник статей. М., 2000. – С. 102-110.

313. Турчин В.С. Эпоха романтизма в России: К истории русского искусства первой трети XIX века. М.: Искусство, 1981. – 550 с.

314. У истоков русской живописи. Каталог выставки в ознаменование двухсотлетия со дня основания Академии Наук СССР. М.: ГТГ, 1925. – 137 с.

315. Усачева СВ. Пейзажный жанр в интерьере XVIII - начала XIX века // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусства в русской культуре XVIII века. Сборник статей. М., 2000. – С. 123-131.

316. Ф.Г. Волков и русский театр его времени. Сборник материалов. М.: АН СССР, 1953. – 256 с.

317. Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж XVIII – начала XIX века. М.: Искусство, 1953. – 581 с.

318. Хачатуров С.В. «Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII века. М.: Прогресс-Традиция, 1999. – 183 с.

319. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. – 655 с.

320. Чегодаев А.Д. Художественная культура XVIII века // Западноевропейская художественная культура XVIII века. М., 1980. – С. 7-18.

321. Черная Л.А. Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. Философско-антропологический анализ культуры XVII-первой трети XVIII века. М.: Языки рус. культуры, 1999. –281 с.

322. Чудинов А.Н. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. СПб.: В.И. Губинский, 1910. – 676 с.

323. Шарнова Е.Б. Европейский неоклассицизм и русская академическая картина XVIII века // Иностранные мастера в Академии художеств. М.: Памятники исторической мысли, 2007. – С. 81-89.

324. Шарнова Е.Б. Французская живопись XVI - первой половины XX века. Каталог собрания. ГМИИ им. А.С. Пушкина М.: Красная площадь, 2001. – 880 с.

325. Шарнова Е.Б. Юбер Робер - «рисовальщик садов» // Сад: символы, метафоры, аллегории. М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 296-309.

326. Эмблемы и символы. М.: ИНТРАДА, 1995. – 368 с.

327. Эфрос А.М. Два века русского искусства. М., 1969.

328. Beekes R.S.P. Etymological Dictionary of Greek. Leiden: Brill, 2009. – 1808 p.

329. Griffiths A. and Carey F. German Printmaking in the Age of Goethe. London: British museum, 1994. – 240 p.

330. Kerényi C. The Gods of the Greeks. London: Thames & Hudson, 1951. – 304 p.

V. Развитие портретной живописи в России и Европе XVIII века

331. «…Красоту ее Боровиковский спас». К 250-летию со дня рождения В.Л. Боровиковского. Каталог выставки. М.: ГТГ, 2008. – 231 с.

332. Агратина Е.Е. Александр Рослин и русская художественная среда: дисс. канд. иск. М., 2009. – 367 с.

333. Академия художеств и иностранные мастера: справочно-

биографический сборник. М.: Памятники исторической мысли, 2006. – 251с.

334. Алексеева Т.В. Боровиковский. М.: Искусство, 1960. – 42 с.

335. Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII-XIX веков. М.: Искусство, 1975. – 421 с.

336. Алексеева Т.В. Неизвестные работы Лампи // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М, 1968. – С. 296-302.

337. Алексеева Т.В. Первые годы Боровиковского в Петербурге // Русское искусство XVIII века. материалы и исследования. М., 1968. – С. 194-236.

338. Алексеева Т.В. Русский портрет на рубеже XVIII-XIX веков // Проблемы портрета. Материалы научной конференции. М., 1973. – С. 179-198.

339. Алленов М.М. Люби портрет, искусствовед (Портреты Рокотова и Боровиковского в стихотворениях Заболоцкого и Полонского) // Труды Государственного Исторического музея. Выпуск 134. М., 2012. – С. 3-14.

340. Артемьева Л.С. Репрезентации "чувствительности" в литературном и живописном портретах в России второй половины XVIII века: дисс. канд. культур. М., 2005. – 214 с.

341. Архангельская А.И. Боровиковский. М.: ГТГ, 1946. – 60 с.

342. Белкова Г. Французский живописец при дворе трех русских императоров // Наше наследие. 1992. № 25. – С. 27-32.

343. Вдовин Г.В. «Писано имяреком…». Рождение автора в русской портретописи XVIII века // Вопросы искусствознания. М., 1995. Вып. 1-2/95. – С. 249-273.

344. Вдовин Г.В. Заслужить лицо: этюды о русской живописи XVIII века. М.: Прогресс-Традиция, 2017. – 374 с.

345. Вдовин Г.В. От «личного» к «личному». К проблеме эволюции психологической проблематики русской портретописи XVIII- начала XIX века // Вопросы искусствознания. М., 1993. Вып. 4/93. – С. 5-49.

346. Вдовин Г.В. Персона. Индивидуальность. Личность. Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 244 с.

347. Вдовин Г.В. Становление «Я» в русской культуре XVIII века и искусство портрета: дисс. канд. иск. М., 2004. – 184 с.

348. Веретенников В. Лампи-отец и его мысли об Академии художеств // Старые годы. 1910, ноябрь. – С.22-28.

349. Воспоминания г-жи Виже-Лебрен о пребывании ее в Санкт-Петербурге и Москве, 1795-1801. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. – 297 с.

350. Гаврин В.В. Иносказание в портретной живописи России второй половины XVIII века: дисс. канд. иск. М., 2002. – 283 с.

351. Гершензон-Чегодаева Н.М. Дмитрий Григорьевич Левицкий. М.: Искусство, 1964. – 458 с.

352. Гиндина Л.В. Понимание человека в портретном творчестве А.П. Лосенко. (К постановке проблемы) // Вопросы теории и истории русского искусства второй половины XVIII века. Сб. научных трудов. М., 1997. – С. 17-23.

353. Голдовский Г.Н. Типологические особенности портретного творчества Д.Г. Левицкого // Д.Г. Левицкий. 1735-1822. Сб. научных трудов. Л.,

1987. – С. 5-26.

354. Голлербах Э.Ф. Портретная живопись в России. XVIII век. М.-Пг.: Гос. изд-во, 1923. – 139 с.

355. Данилова И.Е. Проблема жанров в европейской живописи: Человек и вещь. Портрет и натюрморт. М.: РГГУ, 1998. – 104 с.

356. Дашкова К.М. К вопросу о русском живописном портрете середины XVIII века // Проблемы развития русского искусства. Вып. 7. Л., 1975. – С. 25-31.

357. Евангулова О.С. Портрет петровского времени и проблема сходства // Вестник Московского университета. История. 1979. № 5. – С. 69-82.

358. Евангулова О.С., Карев А.А. Портретная живопись в России второй половины XVIII века. М.: Изд-во МГУ, 1994. – 194 с.

359. Евангулова О.С., Карев А.А. Ф.С. Рокотов и Д.Г. Левицкий: К вопросу об особенностях творческого метода // Вестник Московского Университета. История. 1986. № 5. – С. 63-77.

360. Евсеева Е.Д. "Малые" русские портретисты конца XVIII - первой четверти XIX века и проблема работы по частному заказу: дисс. канд. иск. М., 2013. – 224 с.

361. Женгенэ, Пьер-Луи // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. Т. XIa: Евреиновы – Жилон. СПб., 1894. – С. 858-859.

362. Золотов Ю.К. Французский портрет XVIII века. М.: Искусство, 1968. – 275 с.

363. Иваницкий А.И. Интимный портрет рококо: к вопросу об онтологической необходимости «большого стиля» // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М., 2000. – С. 132-142.

364. Ильина Т.В. Место И.Я. Вишнякова в русском искусстве XVIII века // Русское искусство XVIII – первой половины XIX века. Материалы и исследования. М., 1979. – С. 145-154.

365. Историко-художественная выставка русских портретов, устраиваемая в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в боях воинов. Иллюстрированный каталог-реконструкция. Выпуск I. М.: Минувшее, 2016. – 392 с.

366. Калязина Н.В. К истории русского портретного искусства первой трети XVIII в. (женские портреты семьи князя А.Д. Меншикова) // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1994. – С. 233-240.

367. Карев А.А. «Притворство» придворного и проблема жеста в портрете екатерининского времени // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. М., 2005. – С. 118–135.

368. Карев А.А. Боровиковский-миниатюрист // «…Красоту ее Боровиковский спас». К 250-летию со дня рождения В.Л. Боровиковского. Каталог выставки. М., 2008. – С. 192-196.

369. Карев А.А. Миниатюрный портрет в России XVIII века. М.: Искусство, 1989. – 253 с.

370. Карев А.А. Модификация портретного образа в русской художественной культуре XVIII века. М.: Прометей, 2006. – 219 с.

371. Карев А.А. О взаимодействии слова и изображения в культурном пространстве кружка Державина-Львова. Н.А. Львов и В.Л. Боровиковский // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. статей. Выпуск 11. М., 2008. –С. 125-137.

372. Карев А.А. Портретный образ в контексте русской художественной культуры XVIII века: Межвидовые проблемы портрета на рубеже барокко и классицизма: дисс. докт. иск. М., 2000. – 318 с.

373. Карев А.А. Портреты Лосенко. О средствах характеристики модели в эпоху классицизма // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. Сб. статей. М., 1994. – С. 93-100.

374. Карев А.А. Человек в Храме Природы. Проблемы взаимодействия модели и пейзажного фона в русском портрете второй половины XVIII века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып. 10. М., 2006. – С. 124-142.

375. Карпова Т.Л. Иоганн-Баптист Лампи-старший. Тип странствующего художника универсала // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М., 2000. – С.143-153.

376. Кузнецов С. Неизвестный Левицкий. Портретное искусство живописца в контексте петербургского мифа. СПб.: Логос, 1996. – 159 с.

377. Кузнецов С.О. Проблемы реконструкции ансамблей Д.Г. Левицкого: Вопросы методики изучения портретного жанра XVIII века: дисс. канд. иск. Л., 1990. – 197 с.

378. Кузнецова И. А. Барочные традиции и просветительские идеалы в европейском портрете XVIII века // Проблемы портрета. Материалы научной конференции (1972). М., 1973. – С. 135-156.

379. Кузнецова И.А. «Сцены собеседования» как специфическая разновидность английского группового портрета // Западноевропейская художественная культура XVIII века. М., 1980. – С. 79-88.

380. Кузьминский К.С. Ф.С. Рокотов, Д.Г. Левицкий: Развитие русской портретной живописи XVIII века. М.: Искусство, 1940. – 188 с.

381. Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М.: Искусство, 1959. – 247 с.

382. Лебедев А.В. Русский портрет второй половины XVIII века и проблема стиля // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. Сб. статей. М., 1994. – С. 85-92.

383. Лебедев А.В. Тщанием и усердием. Примитив в России XVIII - XIX столетий. М.: Традиция, 1998. – 247 с.

384. Лебедев Г. Е. Русские художники XVIII века. И. Никитин, И. Аргунов, Д. Г. Левицкий, В. Л. Боровиковский. М.-Л.: Искусство, 1937. – 101 с.

385. Лебедева Е.Г. Творчество женщин-художниц в культуре России: На материале светского искусства XVIII - последней трети XIX веков: дисс. канд. культ. М., 2005. – 244 с.

386. Марисина И.М. Из истории межакадемических связей начала XIX века // Русское искусство нового времени. Сб. статей. Вып. 3. М., 1997. – С. 76-106.

387. Марисина И.М. Историческая живопись и портрет. К вопросу о

взаимосвязи жанров в петербургской и лондонской Академии художеств во второй половине 18 века // Русское искусство Нового времени. Сб. статей. Вып. 3. М., 1997. – С. 37-61.

388. Марисина И.М. О некоторых чертах академического художественного образования в России и Англии во второй половине XVIII века // Русское искусство нового времени. Сб. статей. Вып. 2. М., 1996. – С. 40-60.

389. Марисина И.М. Портрет в Императорской Академии художеств второй половины XVIII века. Из истории бытования жанра // Русская культура последней трети XVIII века – времени Екатерины Второй. Сб. статей. М., 1997. – С. 143-162.

390. Маркина Л.А. В.Л. Боровиковский. Очерк жизни и творчества // «…Красоту ее Боровиковский спас». К 250-летию со дня рождения В.Л. Боровиковского. Каталог выставки. М., 2008. – С. 7-20.

391. Маркина Л.А. От барокко к рококо. Эволюция конного живописного портрета в России // Барокко в России. М., 1994. – С. 168-177.

392. Маркина Л.А. Портретист Георг Христофор Гроот и немецкие живописцы в России середины XVIII века. М.: Пам. ист. мысли, 1999. – 296 с.

393. Машковцев Н.Г. Владимир Лукич Боровиковский (1757-1825). М.: Искусство, 1950. – 28 с.

394. Медведкова О.А. Русский парадный портрет рубежа XVIII-XIX в. (К вопросу о трансформации образа) // Актуальные проблемы отечественного искусства. Межвузовский сборник. Вып. 1. М., 1990. – С.37-48.

395. Михайлова К.В. В.Л. Боровиковский. Л.: Художник РСФСР, 1968. – 43 с.

396. Молева Н.М. Дмитрий Григорьевич Левицкий. М.: Искусство, 1980. – 231 с.

397. Никитин Д.А. К постановке проблемы совмещения двух портретных изображений в пространстве картины XVIII века // Вопросы теории и истории русского искусства второй половины XVIII века. Сб. научных трудов. М., 1997. – С. 74-78.

398. Письма. 1795-1819 // «…Красоту ее Боровиковский спас». К 250-летию со дня рождения В.Л. Боровиковского. Каталог выставки. М., 2008. – С. 209-227.

399. Портрет в европейской живописи XV - начала XX века. Каталог выставки. М.: ГМИИ, 1975. – 223 с.

400. Портрет петровского времени. Кат. выст. Л.: ГРМ, 1973. – 282 с.

401. Портретная живопись в России XVIII века из собрания Эрмитажа. Каталог выставки. Л.: ГЭ, 1987. – 142 с.

402. Поспелов Г.Г. Русский интимный портрет второй половины XVIII - начала XIX века // Русское искусство XVIII века. М., 1968. – С. 237-266.

403. Романычева И.Г. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество. СПб.: ЭГО, 2008. – 349 с.

404. Сидоров А.А. Русские портретисты XVIII века. М.-Пг.: Гос. изд-во, 1923. – 40 с.

405. Скворцов А.М. Боровиковский Владимир Лукич. М.–Л.: Искусство,

1944. – 16 с.

406. Турчин В.С. Русский портрет эпохи романтизма: дисс. канд. иск. М., 1969.

407. Турчин В.С. Сложение традиций русского портретного искусства // Вестник Московского университета. История. 1970. № 4. – С. 86-96.

408. Целищева Л.Н. Степан Семенович Щукин. 1762-1828. М.: Искусство, 1979. – 263 с.

409. Чайковская О. «Как любопытный скиф…»: Русский портрет и мемуаристика второй половины XVIII в. М.: Книга, 1990. – 293 с.

410. Чежина Ю.И. Костюмированный портрет в русском искусстве XVIII века как отражение духа эпохи: дисс. канд. иск. СПб., 2006. – 280 с.

411. Чижова И.Б. Судьба придворного художника. В.Л. Боровиковский в Петербурге. СПб.: Лениздат, 2001. – 265 с.

412. Шарафадина К.И. "Язык цветов" в русской поэзии и литературном обиходе первой половины XIX века: Источники, семантика, формы: дисс. докт. филол. наук. СПб., 2004. – 431 с

413. Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра в России XVIII века (к проблеме национальной специфики): дисс. канд. иск. М., 1978. – 205 с.

414. Яблонская Т.В. Костюмированный портрет в системе жанров русской живописи XVIII века // Советское искусствознание. М., 1977. Вып. 76/2. – С. 134-150.

415. Baetjer K. Les femmes à l’Académie royale // Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition. Paris, Grand Palais: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2015. – P. 53-57.

416. Baillio J. Vigée Le Brun: l’itinéraire artistique et social hors pair d’une artiste française // Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition. Paris, Grand Palais: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2015. – P. 13-35.

417. Ballesteros P. G. Entre réalité et fiction, les choix vestimentaires de Mme Vigée Le Brun // Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition. Paris, Grand Palais: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2015. – P. 47-51.

418. Blum A. Madame Vigée-Lebrun peintre des grandes dames du XVIIIe siécle. Paris: H. Piazza, 1919. – 108 p.

419. Elisabeth Louise Vigée Le Brun, 1755-1842. Texas: Kimbell Art Museum, 1982. – 143 p.

420. Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition. Paris, Grand Palais: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2015. – 384 p.

421. Goodden A. The Sweetness of Life, A biography of Elisabeth Vigée Le Brun. London: André Deutsch, 1997. – 384 p.

422. Grossi P. Pierre-Louis Ginguené, historien de la littérature italienne. Bern, 2006.

423. Guegan S. Une femme de Lumière // Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition. Paris, Grand Palais: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2015. – P. 59-64.

424. Haroche-Bouzinac G. Du pinceau à la plume // Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l’Exposition. Paris, Grand Palais: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2015. – P. 77-79.

425. Haroche-Bouzinac G. Entre deux mondes // Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l'Exposition. Paris, Grand Palais: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2015. – P. 71-75.

426. Haroche-Bouzinac G. Louise Elisabeth Vigée Le Brun. Histoire d'un regard. Paris: Flammarion, 2011. – 688 p.

427. Hautecoeur L. Madame Vigée-Lebrun: étude critique. Paris: Laurens, 1914. – 128 p.

428. Helm W.H. Vigée-Lebrun 1755-1842: Her Life, Works and Friendships, with a catalogue raisonné of the artist's pictures. London: Hutchinson & Co., 1915. – 232 p.

429. Lang P. Elisabeth Louise Vigée Le Brun et "l'esprit européen" // Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l'Exposition. Paris, Grand Palais: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2015. – P. 65-69.

430. Macfall H. Vigée Le Brun, Masterpieces in Colour. New York: Frederick A. Co.; London: T.C. & E.C. Jack, 1922. – 79 p.

431. Marin L. Portrait of a King. London: Macmillan, 1988. – 288 p.

432. May G. Elisabeth Vigée Le Brun: The Odissey of Artist in an age of revolution. Yale: Yale university press, 2010. – 256 p.

433. Mazzocca F., Pancheri R., Casagrande A. Un ritrattista nell'Europa delle corti: Giovanni Battista Lampi 1751-1830. Catalogo della mostra. Trento, 2001. – 366 p.

434. Nikolenko L. The Russian Portraits of Madame Vigée-Lebrun // Gazette des Beaux-Arts. 1967. LXX, July-August. – Pp. 91-120.

435. Nolhac P. de. Madame Vigée-Le Brun: Peintre de Reine Marie-Antoinette. Paris: Goupil and Co., 1912. – 280 p.

436. Pancheri R. Andrej Razumovskij committente e collezionista nella Vienna neoclassica // Committenti, mecenati e collezionisti di Canova, 2. Bassano del Grappa, 2009. – Pp. 45–60.

437. Pancheri R. Francesco Lampi pittore romantico // Studi Trentini. Artea. №. 2, 2015. – Pp. 313-339.

438. Pancheri R. Giovanni Battista Lampi alla corte di Caterina II di Russia. Trento: Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 2011. – 419 p.

439. Pancheri R. Giovanni Battista Lampi e Nicolas Soret: un incontro a San Pietroburgo // Neoclassico. 29, 2006. – Pp. 36-49.

440. Pancheri R. Il Ritratto di Martin Knoller dipinto a Vienna da Giambattista Lampi // Ricche Minere. Rivista semestrale di storia dell'arte. Giugno, 2016. № 5. – Pp. 110-115.

441. Pancheri R. Johann Baptist Lampi d. Ä. und die Porträtmalerei in Wien zwischen Ancien Régime und Vormärz // Europa in Wien: der Wiener Kongress 1814/15. Katalog der Ausstellung. Wien, 2015. – Pp. 157-165.

442. Pancheri R. La ballerina Heberle in pelliccia: citazioni e modelli nella pittura erotica dei Lampi // Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'Opera d'Arte. Padova, 2011. – Pp. 105-112.

443. Pancheri R. Lampi, Giovanni Battista // Dizionario Biografico degli Italiani. Roma, 2004. LXIII. – Pp. 250-255.

444. Pancheri R. Lampi: opere sacre. Sanzeno (Trento): Alta Anaunia, 2013.

445. Pancheri R. Nicolò Rasmo e la riscoperta critica di Giovanni Battista Lampi // Per l'Arte. Nicolo Rasmo (1909). Fur die Kunst. – Pp. 383-403.

446. Pancheri R. Per il duecentocinquantesimo anniversario della nascita di Giovanni Battista Lampi: itinerario critic // Studi Trentini di Scienze Storiche. 2000. LXXIX, Sezione II/1-2. – Pp. 175-199.

447. Pasquier J. du. La miniature, portrait de l'intimité. Paris: Editions Norma, 2010. – 255 p.

448. Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun. Paris: Gallimard, 2001. – 267 p.

449. Rasidich P.R. Qui peut définer les femmes? Vigée Lebrun's Portraits of an Artist» // Eighteenth-Century Studies. Vol. 25. № 4 (Summer 1992). – P. 441-467.

450. Salmon X. "Je ne me connais pas en peinture; mais vous me la faites aimer." Portraiturer la famille royale // Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l'Exposition. Paris, Grand Palais: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2015. – P. 37-45.

451. Sheriff M.D. The Exceptional Woman: Elisabeth Vigee-Lebrun and the Cultural Politics of Art. Chicago: University of Chicago Press, 1997. – 353 p.

452. Sloan K., Lloyd S. The Intimate Portrait: Drawings, Miniatures and Pastels from Ramsay to Lawrence. Edinburg: National Galleries of Scotland, 2009. – 272 p.

Альбом иллюстраций
по диссертационному исследованию

«ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ РУССКОГО СЕНТИМЕНТАЛИЗМА НА РУБЕЖЕ XVIII – XIX ВЕКОВ»

Глава 2. Творчество И.-Б. Лампи-Старшего в России (1791-1797)

2.1. Зарождение портретной концепции сентиментализма

Иллюстрация 1

Портрет Е.П. Строгановой. 1793.
Холст, масло. 108 х 89.
ГРМ: СПб, Россия.

Иллюстрация 2

Портрет Е.С. Самойловой. 1794.
Холст, масло. 104,5 х 82,5.
ГЭ: СПб, Россия.

Иллюстрация 3

Портрет С.К. Потоцкой. 1794-1795.
Холст, масло. 71,5 х 56,5.
ГРМ: СПб, Россия.

Иллюстрация 4

Портрет неизвестной в розовой шали.
Конец 1790-х годов. Холст, масло. 61 х 55,5.
Частная коллекция.

Иллюстрация 5

Портрет Е.И. Лазаревой. 1792-1797.
Холст, масло. 68 х 59.
ГЭ: СПб, Россия.

Иллюстрация 6

Портрет Е.И. Лазаревой. 1792-1797.
Холст, масло. 109 х 90.
Калужский областной худ. музей, Россия.

Иллюстрация 7

Портрет В.Н. Завадовской. 1796.
Холст, масло. 108,3 х 88,3. Ташкент,
Гос. музей искусств Узбекистана.

Иллюстрация 8

Портрет Ж.А. Потоцкой.
1788-1790. Холст, масло.
Национальный музей в Варшаве, Польша.

Глава 2. Творчество И.-Б. Лампи-Старшего в России (1791-1797)

2.2. Образ Гебы: переосмысление традиции аллегорического портрета

Иллюстрация 9

Краснофигурная пелика
«Гера и Геба» (450-400 гг. до н.э.)
Частная коллекция.

Иллюстрация 10

Бьяджо Пупини. Пир богов, и падение Гебы
перед похищением Ганимеда.
Бумага, тушь. 31 х 30.
Лувр: Париж, Франция.

Иллюстрация 11

Я. Йорданс. Геба. 1650-1660.
Холст, масло. 82 х 67.
Музей изобр. искусств в По, Франция.

Иллюстрация 12

Ж.-М. Наттье. Портрет Шарлотты де Роан. 1738.
Холст, масло. 125 х 98.
Версаль: Париж, Франция.

Иллюстрация 13

Г. Гамильтон. Геба, дающая напиться орлу Юпитера. 1767.
Холст, масло. 127 х 94.
Стэнфордский музей, США.

Иллюстрация 14

Ф.-Ю. Друэ. Портрет Марии-Антуанетты. 1773.
Холст, масло. 96 х 80.
Музей Конде: Шантийи, Франция.

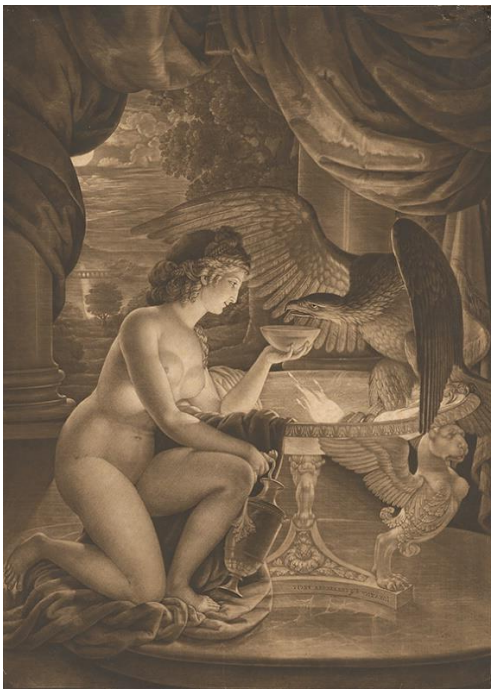
Иллюстрация 15

Д. Рейнольдс. Портрет Мисс Мустерс в виде Гебы. 1785.
Холст, масло. 239 х 144.
Кенвуд Хаус: Лондон, Англия.

Иллюстрация 16

М.-Э. Виже-Лебрен. Портрет Анны Питт в виде Гебы. 1792.
Холст, масло. 140 х 99,5.
ГЭ: СПб, Россия.

Иллюстрация 17



И. Унтербергер. Ювента, дающая чашу с нектаром Юпитеру в виде орла. 1795.
Меццо-тинто. 55,4 х 36,5.
Британский музей: Лондон, Англия.

Иллюстрация 18

И.-Б. Лампи. Портрет Е.Ф. Долгорукой в виде Гебы. 1796.
Холст, масло. 107,5 х 86.
ГТГ: Москва, Россия.

Иллюстрация 19

И.-Б. Лампи. Портрет Е.М. Рибопьер в виде Гебы. 1809.
Холст, масло. 108,5 х 89,5.
Гос. музей в Дармштадте, Германия.

Глава 3. Творчество В.Л. Боровиковского (1790-1801)

3.1. Формирование концепции женского образа в первых произведениях

Иллюстрация 20

Портрет О.К. Филипповой. 1790.
Не окончен.
Холст, масло. 66,5 х 51,5.
ГРМ: СПб, Россия.

Иллюстрация 21

Портрет Е.Н. Арсеньевой.
Середина 1790-х годов.
Холст, масло. 71,5 х 56.
ГРМ: СПб, Россия.

Иллюстрация 22

Портрет М.И. Лопухиной. 1797.
Холст, масло. 72 х 53,5.
ГТГ: Москва, Россия.

Глава 3. Творчество В.Л. Боровиковского (1790-1801)

3.2. Портреты конца 1790-х годов: создание художественного канона

Иллюстрация 23

Портрет Е.Г. Темкиной. 1798.
Холст, масло. 71,5 х 58,5.
ГТГ: Москва, Россия.

Иллюстрация 24

Портрет В.Л. Шидловской. 1798.
Холст, масло. 73,2 х 59,6
ГТГ: Москва, Россия.

Иллюстрация 25

Портрет княгини Е.А. Долгорукой. 1798.
Холст, масло. 74,2 х 58,4.
ГТГ: Москва, Россия.

Иллюстрация 26

Портрет Е.А. Нарышкиной. 1799.
Холст, масло. 72,8 х 59,6.
ГТГ: Москва, Россия.

Иллюстрация 27

Портрет Скобеевой.
Вторая половина 1790-х годов.
Холст, масло. 72 х 57.
ГРМ: СПб, Россия.

Иллюстрация 28

Портрет неизвестной в белом платье с голубым поясом. Конец 1790-х годов
Холст, масло. 71 х 57.
ГРМ: СПб, Россия.

Иллюстрация 29

Портрет графини М.А. Орловой-Денисовой. 1801. Холст, масло. 75 х 60.
ГТГ: Москва, Россия.

Иллюстрация 30

Портрет неизвестной. 1805.
Холст, масло. 68 х 55,8.
Самарский обл. худ. музей, Россия.

Иллюстрация 31

Портрет В.А. Томиловой. 1800-е годы.
Холст, масло. 68,5 х 55,5.
Музей В.А. Тропинина: Москва, Россия.

Иллюстрация 32

Портрет княжны Е.Г. Гагариной. 1801.
Холст, масло. 74,6 х 61,5.
ГТГ: Москва, Россия.

Иллюстрация 33

Портрет княгини А.П. Гагариной. 1801.
Холст, масло. 73,5 х 60.
ГРМ: СПб, Россия.

Глава 3. Творчество В.Л. Боровиковского (1790-1801)

3.3. Образ дамы: приемы конкретизации возраста модели

Иллюстрация 34

Портрет Е.А. Новосильцевой. 1794.
Холст, масло. 94 х 69.
Новгородский музей-заповедник, Россия.

Иллюстрация 35

Портрет В.И. Арсеньевой. 1795.
Холст, масло. 68 х 54,3. Киевский музей русского искусства, Украина.

Иллюстрация 36

Портрет Е.Н. Давыдовой. 1795-1796.
Холст, масло. 72 х 59,8.
Всер. музей А.С. Пушкина: СПб, Россия.

Иллюстрация 37

Портрет неизвестной в голубой шали. 1795.
Холст, масло. 68 х 54,2.
ГТГ: Москва, Россия.

Иллюстрация 38

Портрет княгини Н.И. Куракиной. 1795.
Холст, масло. 73 х 59,5
ГРМ: СПб, Россия.

Иллюстрация 39

Портрет графини Е.А. Мусиной-Пушкиной. 1797.
Железо, луженное оловом, масло.
40 х 31,5. ГРМ: СПб, Россия.

Иллюстрация 40

Портрет Е.А. Неклюдовой. 1798.
Холст, масло. 71 х 56.
Новгородский музей-заповедник, Россия.

Иллюстрация 41

Портрет А.С. Безобразовой.
Конец 1790-х годов
Холст, масло. 71,5 Х 57.
ГРМ: СПб, Россия.

Иллюстрация 42

Портрет неизвестной в желтой шали. 1800.
Холст, масло. 75,2 х 61,6.
ГТГ: Москва, Россия.

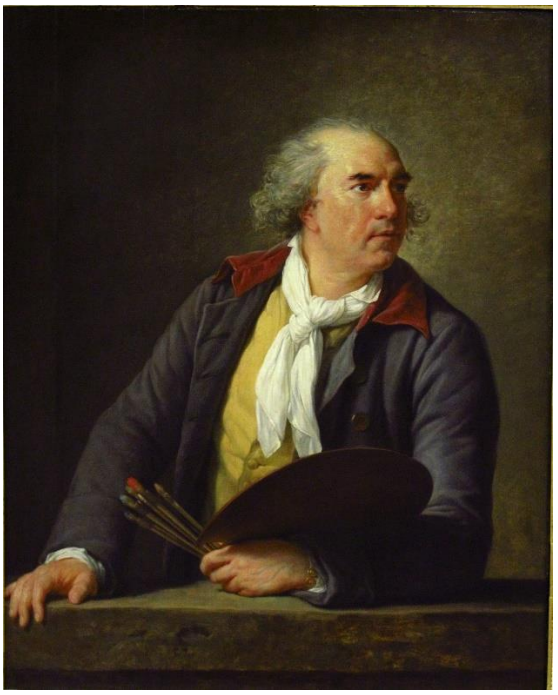
Глава 4. Творчество М.-Э. Виже-Лебрен в России (1795-1801)

4.1. Тема материнства в автопортретах и образах русских женщин

Иллюстрация 43

Автопортрет с дочерью. 1786.
Дерево (дуб), масло. 105 х 84.
Лувр: Париж, Франция.

Иллюстрация 44



Портрет Юбер Робера. 1788.
Дерево (дуб), масло. 105 х 84.
Лувр: Париж, Франция.

Иллюстрация 45

Автопортрет с дочерью. 1789.
Холст, масло. 121 х 90.
Лувр: Париж, Франция.

Иллюстрация 46

Портрет А.П. Голицыной с сыном. 1794.
Холст, масло. 137 х 101.
ГМИИ: Москва, Россия.

Иллюстрация 47

Портрет Е.Н. Меншиковой с дочерью.
1795. Холст, масло. 140 х 102.
Национальная галерея Армении, Ереван.

Иллюстрация 48

Портрет С.Ф. Строгановой с сыном.
1798-1800. Холст, масло. 39 х 35.
ГМИИ: Москва, Россия.

Иллюстрация 49

Портрет Е.С. Самойловой с детьми. 1797.
Холст, масло. 229 х 178.
ГЭ: СПб, Россия.

Иллюстрация 50

Портрет А.С. Строгановой с сыном.
1795-1801. Холст, масло. 90,5 х 73.
ГЭ: СПб, Россия.

Глава 4. Творчество М.-Э. Виже-Лебрен в России (1795-1801)

4.2. Интерьерное понимание женского образа на фоне природы

Иллюстрация 51

Портрет княгини А. Потоцкой. 1791.
Холст, масло. 142 х 126,5.
Частная коллекция.

Иллюстрация 52

Портрет графини Букуа (Bucquoi).
1793. Холст, масло. 136 х 99.
Худ. музей в Миннеаполисе, США.

Иллюстрация 53

Портрет А.И. Толстой. 1796.
Холст, масло. 135,5 х 102.
Частная коллекция.

Иллюстрация 54

Портрет Т.В. Юсуповой. 1797
Холст, масло. 141 х 104,1.
Худ. музей Фудзи: Токио, Япония.

Иллюстрация 55

Портрет женщины. 1797.
Холст, масло. 82,2 х 70,5.
Музей изящных искусств в Бостоне, США.

Иллюстрация 56

Портрет Е.И. Голенищевой-Кутузовой.
1797. Холст, масло. 82 х 68.
ГМИИ: Москва, Россия.

Иллюстрация 57

«Портрет М.Г. Разумовской». 1798.
Холст, масло. 111,2 х 91,4.
Продано на аукционе Christie’s,
13 апреля 2016.

Иллюстрация 58

Портрет В.Н. Головиной. 1797-1800.
Холст, масло. 83 х 66,5.
Бирмингемский университет, Англия.

Иллюстрация 59

Портрет Е.И. Голицыной в виде Флоры.
1799. Холст, масло. 137,4 х 99,3.
Музей изобр. искусств Юты, США.

Иллюстрация 60

Портрет Ж. Лебрен в виде Флоры. 1799.
Холст, масло. 130,5 х 98.
Частная коллекция.

Иллюстрация 61

Портрет В.И. Ладомирской. 1800.
Холст, масло. 63,5 х 55,2.
Музей искусства в Коламбусе, США.

Иллюстрация 62

Портрет Д.М. Опочининой. 1801.
Холст, масло. 68,6 х 53,3
Частная коллекция.

Глава 4. Творчество М.-Э. Виже-Лебрен в России (1795-1801)

4.3. Возвеличивание женской модели в интерьерном портрете

Иллюстрация 63

Портрет Е.В. Литта. 1790.
Холст, масло. 135 Х 95.
Институт Франции: Париж, Франция.

Иллюстрация 64

Портрет А.С. Строгановой. 1793.
Холст, масло. 95,2 х 75,5.
Частная коллекция.

Иллюстрация 65

«Портрет Е.В. Литта». 1796.
Холст, масло. 80 х 66.
Лувр: Париж, Франция.

Иллюстрация 66

Портрет Е.В. Апраксиной. 1796.
Холст, масло. 112 х 94.
Частная коллекция.

Иллюстрация 67

Портрет А.А. Голицыной. 1797.
Холст, масло. 136 х 100,5.
Худ. музей в Балтиморе, США.

Иллюстрация 68

Портрет Н.И. Куракиной. 1797
Холст, масло. 83,8 х 70,4.
Музей изобр. искусств Юты, США.

Иллюстрация 69

Портрет Е.Ф. Долгоруковой в виде Сивиллы. 1797. Холст, масло. 137 х 100.
Частная коллекция.

Иллюстрация 70

Портрет Леди Гамильтон в виде Сивиллы. 1792. Холст, масло. 325 х 240.
Частная коллекция.

Иллюстрация 71

Портрет А.Г. Белосельской-Белозерской. 1798. Холст, масло. 80 х 66,7. Нац. музей женщин в искусстве: Вашингтон, США.

Иллюстрация 72

Портрет Н.З. Колычевой. 1799. Холст, масло. 78,1 х 66. Частная коллекция.

Иллюстрация 73

«Портрет М.В. Кочубей». Конец 1790-х годов. Холст, масло. 147 х 110. ГЭ: СПб, Россия.