И.А. АБРАМКИН

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории и истории искусства факультета истории искусства РГГУ

e-mail: ivanabramkin@list.ru

I.A. ABRAMKIN

Ivan Aleksandrovitch Abramkin – lecturer, Department of theory and history of art, School of Art History, Russian State University for the Humanities

e-mail: ivanabramkin@list.ru

ПОРТРЕТНАЯ КОНЦЕПЦИЯ РУССКОГО СЕНТИМЕНТАЛИЗМА: ПРИНЦИПЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ МОДЕЛИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕДУЩИХ МАСТЕРОВ 1790-х ГОДОВ

PORTRAIT CONCEPTION OF RUSSIAN SENTIMENTALISM: PRINCIPLES OF MODEL'S REPRESENTATION IN THE ART OF LEADING PAINTERS IN 1790s

Статья посвящена подробному исследованию художественных принципов, свойственных портретной живописи сентиментализма. Внимательное рассмотрение женских портретов, созданных И.-Б.Лампи-Старшим, В.Л.Боровиковским и М.-Э.Виже-Лебрен, позволяет выявить не только совокупность приемов, но и особую их трактовку в творческой концепции каждого мастера. В результате исследования портретная живопись сентиментализма впервые определяется как художественная система, которая обладает конкретными характеристиками и заметно отличается от классицизма и романтизма в художественной ситуации на рубеже XVIII–XIX веков.

The article is dedicated to the thorough research of artistic principles, inherent to the portrait painting of Russian sentimentalism. The detailed analyze of female portraits, created by I.B.Lampi the Elder, V.L.Borovikovsky and E.Vigee Le Brun, gives an opportunity to reveal not only the set of methods, but also their singular inter-

pretation in conception of each artist. In result, the portrait painting of Russian sentimentalism is first determined as the artistic system, which has specific features and considerably differs from classicism and romanticism at the turn of the 18–19th centuries.

Ключевые слова: портрет, сентиментализм, проблема стиля, И.-Б.Лампи-Старший, В.Л.Боровиковский, М.-Э.Виже-Лебрен, формальный метод.
Keywords: portrait, sentimentalism, a problem of style, I.B.Lampi the Elder, V.L.Borovikovsky, E.Vigee Le Brun, a formal method.

Портрет эпохи сентиментализма, воплощенный в творчестве художников на рубеже XVIII–XIX веков (И.-Б.Лампи-Старший, В.Л.Боровиковский и М.-Э.Виже-Лебрен), представляет собой известное явление отечественной истории искусства, однако до сих пор не обладает конкретным набором характеристик, отражающих его специфику в художественной ситуации того времени, что и определяет актуальность исследования. Подобное положение дел обусловлено неоднозначным отношением к сентиментализму в изобразительном искусстве, который определяется как художественное направление или стиль, в зависимости от позиции ученого. В связи с этим наиболее распространенным подходом в научной литературе становится выявление специфики сентиментализма с помощью его сопоставления с теми направлениями, которые обладают определенностью понятий и устойчивой традицией изучения — с классицизмом и романтизмом.

Сторонники сближения сентиментализма с классицизмом находят общее между ними в наличии дидактической общественной тенденции, придающей сдержанность художественным чертам произведений [1, с. 8], в интересе к человеческой личности с признанием права на ее внутренний мир [11, с. 111], а также в устойчивых связях с английской культурой [15, с. 106]. Ученые, отстаивающие общность сентиментализма и романтизма, относят оба направления к числу тех, которые переосмысляют традицию XVIII века и тем самым выражают творческие поиски, свойственные новому искусству. При подобном взгляде сентиментализм оказывается направлением, выступающим в оппозиции к классицизму и возрождающим рокайльные тенденции [16, с. 50–51], а увлечение Англией оценивается как своеобразная Фронда и претензия

на исключительность в дворянской среде при существующей про-французской ориентации культуры [7, с. 195–196].

Очевидное отличие сентиментализма от романтизма, которое состоит в меньшей убедительности выражения чувств и внутреннего состояния модели, объясняет существующее в научной литературе его объединение с предромантизмом, что формирует одну общую стадию искусства для развития романтического движения в начале XIX века [9, с. 130]. 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» [12, с. 95].

Иными словами, стремление объяснить специфику сентиментализма через сопоставление с классицизмом или романтизмом неизбежно вызывает противоречия и оказывается неудачным, так как подобный подход изначально не предполагает рассмотрения этого направления как самодостаточного художественного явления. В результате представление о сентиментализме обретает достаточно обобщенную форму. Так, В.С.Турчин относил к его типическим чертам «интерес к эмоциональному миру человека, мотивы природы, различие трактовки мужских и женских образов, отказ от репрезентативной формы» [17, с. 131], а Т.В. Алексеева высказывала мысль о сочетании повышенной эмоциональности с идеальностью художественного языка, что обусловливает некоторую сдержанность образов [3, с. 185].

Отсутствие определенных выводов о художественной системе сентиментализма в научной литературе обусловлено спецификой методологических взглядов, господствовавших в трудах известных советских специалистов по этому периоду. Т.В.Алексеева являлась главным исследователем творчества 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 обобщающие определения при рассмотрении отдельных произведений [3, с. 197], она при этом считала расширение фактического материала главным условием обогащения теоретической мыс-

ли [2, с. 17]. 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» [2, с. 7]. 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 подход 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» [17, с. 11]. Любопытно, что столь панорамный подход применялся не только к живописным произведениям, но и к эстетическим текстам, а также к легендам о художниках. В результате ученый противоречил сам себе: эпоха романтизма внесла большой вклад в анализ художественной формы и разработку формальных категорий [17, с. 49], но при этом не может быть изучена средствами собственной методологии.

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 сентиментализма. В связи с этим цель статьи заключается в подробном исследовании системы художественных приемов портретной живописи сентиментализма для выявления специфики ее изобразительного языка в русской культуре указанного периода. Объектом исследования являются женские портреты, которые отличаются особой эмоциональностью образа и повышенным вниманием к природе [19, с. 107] и тем самым в большей степени отражают специфику портретной концепции сентиментализма.

Распространение идеалов этого художественного направления в отечественной портретной живописи в начале 1790-х годов связано с творчеством И.-Б.Лампи-Старшего (1751–1830). Иностранный художник приехал в Россию в 1791 году по приглашению «светлейшего князя» Г.А.Потемкина-Таврического и за шесть лет создал большое количество произведений, что позволяет исследователям сделать вывод об особенной плодотворности русского этапа в творчестве мастера [10, с. 146]. Именно И.-Б.Лампи-Старший разрабатывает определенную систему художественных средств, свойственных портретной концепции сентиментализма. Австрийский художник создает образы в различных срезах (поколенный и поясной) и вариантах портретного жанра (представление модели на фоне природы, в интерьере и в виде мифологического персонажа), которые могли отличаться как статикой, так и динамикой образа. Наиболее характерными произведениями мастера, созданными в России, являются «Портрет Е.П.Строгановой» (1793, ГРМ), «Портрет Е.С.Самойловой» (1794, ГЭ) и «Портрет С.К.Потоцкой» (1794–1795, ГРМ). Основа 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 балансирование 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 роли 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, 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.

Известный русский художник В.Л.Боровиковский (1757–1825) был для современников главным последователем И.-Б.Лампи-Старшего [13, с. 13], воплотившим в портретной живописи идеал сентиментализма. Отечественный мастер отдает предпочтение поколенному срезу изображения, в котором 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» (1797, ГТГ), который обладает художественной полнотой и является воплощением законченной портретной концепции, но при этом стал источником определенной вари-

ативности 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. К этой группе работ относятся «Портрет В.Л.Шидловской» (1798, ГТГ), «Портрет Е.А.Нарышкиной» (1799, ГТГ) и «Портрет графини М.А.Орловой-Денисовой» (1801, ГТГ). 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.» [6, с. 184], 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 [4, с. 45]: 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 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. К этой группе работ относятся «Портрет Е.Г.Темкиной» (1798, ГТГ), «Портрет Е.А.Долгорукой» (1798, ГТГ) и «Портрет Скобеевой» (вторая половина 1790-х годов, ГРМ). В связи с этим «Портрет М.И.Лопухиной» оказывается важнейшим произведением и как наиболее выдающееся воплощение художественной концепции В.Л.Боровиковского, и как некий рубеж, демонстрирующий внутреннюю логику творческих поисков мастера. Именно этот портрет 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 [8, с. 286]. Этот кантовский завет по отношению к научному знанию на рубеже XVIII–XIX веков был исполнен М.Фуко [18, с. 318], но искусство того времени еще ожидает выявления принципа его стилеобразования и художественного развития.

Таким образом, В.Л.Боровиковский в поколенном срезе 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.

Наличие двух портретных концепций предполагает определенность художественных средств, используемых мастером. Некоторые из них обладают общностью с живописной манерой И.-Б.Лампи-Старшего: 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 конкретизиро-

вать 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 первых работах до далевого пейзажа, обладающего градацией пространственных планов благодаря тональным и пластическим средствам, в последующих произведениях. Более того, исполнение портрета в той или иной образной концепции привносит 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. В этом контексте особого внимания заслуживают произведения, созданные в самом начале XIX века и отражающие творческие поиски мастера: «Портрет княжны Е.Г.Гагариной» (1801, ГТГ) и «Портрет княгини А.П.Гагариной» (1801, ГРМ). Эти работы демонстрируют более разработанную трактовку пейзажа: если образ Е.А.Гагариной характеризуется выразительной глубиной пространственных планов и более масштабным пониманием природы, то образ А.П.Гагариной — цельностью пейзажа как замкнутого и самодостаточного мира.

Большим разнообразием вариантов в изображении природы обладают образы дам, которые обычно лишены пристального внимания ученых при исследовании творчества В.Л.Боровиковского. Первая группа работ отличается использованием активной светотени для усиления пространственной глубины и погружения фигуры в пейзаж: «Портрет Е.А.Новосильцевой» (1794, Новгородский музей-заповедник), «Портрет княгини Н.И.Куракиной» (1795, ГРМ) и «Портрет графини Е.А.Мусиной-Пушкиной» (1797, ГРМ). Вторая группа произведений характеризуется достижением тонального контраста между изображением фигуры и природного фона: «Портрет Е.А.Неклюдовой» (1798, Новгородский музей-заповедник), «Портрет А.С.Безобразовой» (конец 1790-х годов, ГРМ) и «Портрет неизвестной в желтой шали» (1800, ГТГ). Третья груп-

па портретов отмечена стремлением к единству изображения с легкостью в написании окружающей среды: «Портрет В.И.Арсеньевой» (1795, Киевский музей русского искусства) и «Портрет неизвестной в голубой шали» (1795, ГТГ). Наконец, еще один подход к пейзажу представлен «Портретом Е.Н.Давыдовой» (1795–1796, Всеросс. Музей А.С.Пушкина), в котором условная трактовка природы крупными и неопределенными пятнами усиливает внимание к внутреннему миру модели.

Подобная вариативность в представлении природы означает существование определенного соответствия между трактовкой пейзажа и возрастом модели в портретной концепции В.Л.Боровиковского. Так, 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 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 девушек и дам, позволяет сделать вывод о том, что природа в творчестве В.Л.Боровиковского оказывается не только важнейшим элементом портретной характеристики, но и воплощением конкретизированного подхода художника к изображению моделей разных возрастов.

Важным событием для отечественной культуры 1790-х годов стал приезд в 1795 году французского художника М.-Э.Виже-Лебрен (1755–1842), которая покинула Россию в год восшествия Александра I на престол. В типологическом отношении ее искусство соответствует искусству И.-Б.Лампи-Старшего, так как преимущественными срезами

изображения являются поколенный и поясной, позволяющие добиться динамики и статики образа. Тем не менее, в сюжетном отношении творчество французского художника заметно выделяется, представляя модель в семейном и интерьерном вариантах портрета, обладающих разнообразной трактовкой интерьера, что оказывается значительным явлением для отечественного искусства в период распространения сентиментализма в силу неразвитости этих вариантов изображения в портретной традиции. К наиболее характерным произведениям, представляющим мать с ребенком, относятся «Портрет А.П.Голицыной с сыном» (1794, ГМИИ), «Портрет Е.С.Самойловой с детьми» (1797, ГЭ) и «Портрет А.С.Строгановой с сыном» (1795–1801, ГЭ).

Портретная концепция М.-Э.Виже-Лебрен отличается уверенным владением техникой и великолепной выучкой, что относится к типическим особенностям французской школы живописи: склонность к пирамидальным композициям, убедительность в трактовке позы, выразительность движений и жестов, сложность разворотов фигуры, мастерство в написании оттенков и фактур тканей, точное отображение физиогномических черт. Выбор масштаба изображения зачастую определяет специфику портретной характеристики: погрудный срез отличается возвеличиванием модели, а поясной — более естественной репрезентацией. При этом, вне зависимости от избранного типа, произведения демонстрируют осознанный акцент художника 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, которое наиболее ярко воплощено в лучших произведениях М.-Э.Виже-Лебрен: «Портрет А.И.Толстой» (1796, частная коллекция), «Портрет Т.В.Юсуповой» (1797, Худ. музей Фудзи), «Портрет Е.И.Голенищевой-Кутузовой» (1797, ГМИИ) и «Портрет Е.И.Голицыной в виде Флоры» (1799, музей изобр. Искусств Юты). Пейзаж 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 [17, с. 62]).

Внимательное рассмотрение произведений позволяет выявить это разделение на условный фон и активно разработанный передний план, которое выступает типичным приемом парадного портрета в западноевропейской традиции [19, с. 28] и демонстрирует интерьерный характер пространственного мышления французской художницы. В связи с этим не должно удивлять, что 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. К числу наиболее характерных работ относятся «Портрет Е.В.Литта» (1796, Лувр), «Портрет А.А.Голицыной» (1797, Худ. музей в Балтиморе), «Портрет Н.И.Куракиной» (1797, Музей изобр. искусств Юты), «Портрет Е.Ф.Долгоруковой в виде Сивиллы» (1797, частная коллекция) и «Портрет М.В.Кочубей» (конец 1790-х годов, ГЭ). Французский художник изображает русских моделей сидящими в роскошных интерьерах, демонстрирующими атрибуты просвещенных занятий (ноты, книги), перевоплотившимися в мифологических героинь и занимающимися искусствами. Следует отметить, что 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 художника: в произведениях в интерьере пейзаж понимается как средство его обогащения композиции, 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 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 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 выражается 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 [17, с. 296]). Иными словами, в обоих случаях выразительность произведения зависит не от портретной характеристики, а от окружающих фигуру мотивов.

Итак, результатом внимательного рассмотрения портретной живописи русского сентиментализма является выявление общих и различных моментов, свойственных творчеству главных представителей этого художественного направления. К числу общих черт произведений относятся следующие особенности:

1) включение композиционных нюансов для убедительного расположения модели;

2) сложность наклонов и поворотов фигуры;

3) большая роль диагональных импульсов и конструктивных мотивов (ствол дерева, колонна) в организации портрета;

4) использование тонального колорита для объединения фона и фигуры с помощью переклички оттенков;

5) внесение дополнительных акцентов в портретную характеристику благодаря разнообразной трактовке живописных аспектов (степень интенсивности колорита, передачи складок одежды и выразительности позы модели).

В результате разнообразного использования указанных выше черт у мастера возникает возможность для значительной конкретизации образа в пределах общей художественной системы, что наиболее

отчетливо проявляется в более статичной или динамичной репрезентации модели. Иными словами, женский образ в портретной живописи сентиментализма характеризуется привнесением движения в произведения и разнообразием портретной характеристики и тем самым демонстрирует необходимость уточнения взглядов на искусство конца XVIII века, так как введение ракурсов, уход от позирования, индивидуализация черт портретируемых, усиление объемности изображения [17, с. 287], а также представление человека в динамике и незавершенности [3, с. 190] традиционно воспринимаются как особенности портретной концепции эпохи романтизма. В связи с этим более пристальное внимание к портретной традиции сентиментализма в перспективе способно дополнить представления 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 ведущих художников русского сентиментализма имеет значительные отличия, которые проявляются как в выборе излюбленных вариантов изображения и приемов портретной характеристики, так и в трактовке природы и взаимоотношениях 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 [17, с. 287], 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, 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 различных 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 французского художника, представляющие модель и на фоне природы, и в интерьере, отличаются большим вниманием к предметной 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 в творчестве ведущих художников демонстрирует успешность формального анализа при исследовании художественных особенностей в портретной живописи русского сентиментализма. Именно формальный метод обусловил «глубокое проникновение в сущность данного искусства» [5, с. 11] без обсуждения его связей с общественными и мировоззренческими факторами эпохи и позволил наполнить понятие «портретная концепция сентиментализма» конкретным содержанием, что является специфической проблемой гуманитарных наук и истории, в частности [14, с. 81].

Тем не менее, преобладание различий над сходствами, свойственное произведениям И.-Б.Лампи-Старшего, В.Л.Боровиковского и М.-Э.Виже-Лебрен, создает некоторые трудности для выделения специфики данного художественного направления, так как разнообразие портретной характеристики может относиться к отличительным особенностям избранной группы работ. В этой связи развитие темы предполагает дальнейшее изучение творчества ведущих мастеров эпохи сентиментализма, которое позволит сделать более общие выводы как о портретной концепции данного художественного направления в целом, так и о спец-

ифике конкретных живописных приемов в частности. Иными словами, проведенное исследование представляет собой первый шаг на пути к всестороннему рассмотрению художественной системы портретной живописи русского сентиментализма в искусстве на рубеже XVIII–XIX веков.

Список литературы:

1. *Алексеева Т.В.* Боровиковский. — Москва: Искусство, 1960. — 42 с.

2. *Алексеева Т.В.* Некоторые проблемы изучения русского искусства XVIII в. // Русское искусство XVIII века. — Москва, 1973. — С. 7–19.

3. *Алексеева Т.В.* Русский портрет на рубеже XVIII–XIX веков // Проблемы портрета. Материалы научной конференции. — Москва, 1973. — С. 179–198.

4. *Вдовин Г.В.* Персона. Индивидуальность. Личность. Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. — Москва: Прогресс-Традиция, 2005. — 244 с.

5. *Волков Н.Н.* Композиция в живописи. — Москва: Искусство, 1977. — 263с.

6. *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. — Москва 1997. — С. 176–190.

7. *Евангулова О.С.* Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. — Москва: Памятники исторической мысли, 2007. — 285 с.

8. *Кант И.* Критика способности суждения. — Москва: Искусство, 1994. — 365 с.

9. *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. — Москва, 2008. — С. 125–137.

10. *Карпова Т.Л.* Иоганн-Баптист Лампи-старший. Тип странствующего художника универсала // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. — Москва, 2000. — С. 143–153.

11. *Коваленская Н.Н.* История русского искусства XVIII века. — Москва-Ленинград: Искусство, 1940. — 260 с.

12. *Лотман Ю.М.* Динамическая модель семиотической системы // Избранные статьи. В 3 т. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры. — Таллинн: Александра, 1992. — С. 90–101.

13. *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. — Москва, 2008. — С. 7–20.

14. *Риккерт Г.* Науки о природе и науки о культуре. — Москва: Республика, 1998. — 410 с.

15. *Сарабьянов Д.В.* Россия и Запад. Историко-художественные связи XVIII — начала XX века. — Москва: Искусство, 2003. — 296 с.

16. *Турчин В.С.* Русский портрет эпохи романтизма: дисс. канд. иск. — Москва, 1970. — 443 с.

17. *Турчин В.С.* Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX века. — Москва: Искусство, 1981. — 550 с.

18. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. — Москва: Прогресс, 1977. — 488 с.

19. *Яблонская Т.В.* Классификация портретного жанра в России XVIII века (к проблеме национальной специфики): дисс. канд. иск. — Москва, 1978. — 205 с.