МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА

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

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2018

Работа выполнена на кафедре истории отечественного искусства Исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Научный руководитель – **Алленов Михаил Михайлович**
доктор искусствоведения, профессор

Официальные оппоненты – **Маркина Людмила Алексеевна**
доктор искусствоведения, профессор, заведующая отделом живописи XVIII – первой половины XIX века ФГБУК «Всероссийское музейное объединение «Государственная Третьяковская галерея»

Корндорф Анна Сергеевна
доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора искусства Нового и Новейшего времени ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»

Вдовин Геннадий Викторович
кандидат искусствоведения, директор ГБУК города Москвы «Московский музей-усадьба Останкино»

Защита диссертации состоится «24» декабря 2018 года в 16 часов 30 минут на заседании диссертационного совета МГУ.17.01 Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова по адресу: г. Москва, Ломоносовский пр-т., д. 27, корп. 4, исторический факультет МГУ им М.В. Ломоносова, ауд. А419

E-mail: art-dissovet@hist.msu.ru

С диссертацией можно ознакомиться в отделе диссертации научной библиотеки МГУ имени М.В. Ломоносова (Ломоносовский пр-т., д. 27) и на сайте ИАС «ИСТИНА»: https://istina.msu.ru/dissertations/154683298/

Автореферат разослан «____» _____2018 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения, доцент Е.А. Ефимова

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 культуры – взаимоотношений 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: 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 неудивительно наличие большого количества научных работ, посвященных портретной живописи, и, отражающих разнообразие методологических подходов: обобщающие труды по истории жанра, проблемные очерки, освещающие важные сквозные темы в его развитии, монографические и диссертационные исследования творчества отдельных художников. Тем не менее, даже в столь изученном явлении остаются вопросы, которые пока недостаточно разработаны в силу как историографической традиции, так и существенной трудности их

---

[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.

рассмотрения, связанной с объективными пределами используемой 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, что подтверждают основатели феминизма[2], зарубежные философы[3] и отечественные социологи[4]. Любопытно отметить, что определение женской природы 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 значительном 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]. Одновременно общественность начинает постепенно признавать женщину как творческого

---

[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.
[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. Сборник статей. Вып. 3. / Под ред. А.Г. Габричевского. М.: ГАХН, 1928. 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. 12.

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 становится еще более актуальной и насущной потребностью по сравнению с западноевропейскими странами, так как «реабилитация «женского» - один из нервов русской жизни»[11], что обусловлено различными обстоятельствами. Во-первых, метаморфозы политического развития России в этот период привели к длительному правлению женщин, которое способствовало «усвоению феминизированных форм стиля на русской 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, отличавшегося 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

---

[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.

[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. 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.

затруднено в силу целомудренного характера русской культуры[17]. Таким образом, возникает определенное единство исторических, стилистических, художественных, типологических и культурологических обстоятельств, позволяющих без обращения к гендерной методологии сделать вывод об «архетипальном» положении женщины в XVIII веке[18].

Подобное положение дел на рубеже XVIII-XIX веков было обусловлено не только повышением статуса женщины, но и кризисными процессами в культуре, проявлявшимися в художественном расщеплении идеального и конкретного, пребывавших в гармоническом единстве в предшествующее время[19]. Эти процессы отражают 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»[20]. В соответствии с этим женские образы отличаются «эмоциональностью» и повышенным вниманием к изображению модели в природе[21], что относится к наиболее значительным особенностям в портретном искусстве на рубеже XVIII-XIX веков. Итак, исследование женского образа в портретной живописи русского сентиментализма позволяет обозначить наиболее проблемные и малоизученные аспекты, требующие обстоятельного рассмотрения для более глубокого понимания как отечественной культуры XVIII столетия в целом, так и искусства переходной эпохи – в частности.

---

[17] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра…С. 178.
[18] Иваницкий А.И. Интимный портрет рококо… С. 138.
[19] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра… С. 104.
[20] Турчин В.С. Эпоха романтизма в России: К истории русского искусства первой трети XIX столетия. М.: Искусство, 1981. С. 131.
[21] Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра…С. 107.

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[22], вплоть до 1820-х годов, правда, преимущественно в литературе[23].

Диссертационное исследование посвящено рубежу XVIII-XIX веков, а именно **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, причисленных к главным представителям сентиментализма в отечественной портретной живописи, начиная с трудов дореволюционных авторов[24].

Недолгое пребывание иностранных художников в России (И.-Б. Лампи-Старший работал в 1791-1797 гг., а М.-Э. Виже-Лебрен – в 1795-1801 гг.) создавало некоторые трудности автора в определении границ исследования. Выбор 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 Скавронской» М.-Э. Виже-Лебрен за границей), тогда как 1801 год – смертью Павла I, отъездом французской художницы из России и изменением стилистики произведений русского художника, демонстрирующими разнообразие творческих поисков. В связи с этим определение хронологических рамок диссертационного исследования обосновано общекультурным контекстом и биографиями мастеров.

---

[22] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 128.
[23] Там же. С. 164.
[24] Врангель Н.Н. Свойства века: Статьи по истории русского искусства. / Сост., коммент. и подгот. текста И.А. Лаврухиной. СПб.: Журнал «Нева», 2000. С. 191.

Степень научной разработанности темы. В научной литературе возникновение сентиментализма связывается с кризисом системы Просвещения в 1790-е годы, который в области живописи проявляется в переосмыслении традиции парадного изображения[25]. В эти же годы происходит оформление программы рассматриваемого художественного направления, главными представителями которого в становятся: В.Л. Боровиковский – в живописи, Н.М. Карамзин – в литературе. 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[26], что позволяет исследователям прийти к выводу о различной доле присутствия этого направления в общем литературном и живописном контексте эпохи[27].

Изучение литературы сентиментализма характеризуется разнообразием научных подходов: преобладающим и наиболее разработанным из них является историческое исследование этого направления (труды А.Н. Веселовского, В.В. Сиповского, М.Н. Розанова, П.Н. Сакулина, Г.А. Гуковского, Л.В. Пумпянского, К.А. Назаретской, Л.И. Кулаковой, С.Э. Павловича, П.А. Орлова, В.И. Федорова, В.А. Западова, В.М. Жирмунского, Ю.Д. Левина, Н.Д. Кочетковой), однако встречаются и внеисторическая (труды В.И. Каминского, М.В. Иванова), философская (труды М.М. Бахтина), общетеоретическая (труды Г.Н. Поспелова) и методологическая (труды А.С. Курилова) трактовки. По сравнению с длительной и плодотворной традицией изучения сентиментализма в литературоведении, его исследование в искусствоведении остается ограниченным: отсутствие монографических 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

---

[25] Турчин В.С. Русский портрет эпохи романтизма. Дисс. канд. иск. М., 1969. С. 48.
[26] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 124.
[27] Лапшина Н.П. Русское искусство XVIII века. М.: АХ СССР, 1963. С. 68.

день методологической определенности и обусловливающий неоднозначное отношение к портретной живописи сентиментализма.

Наиболее общее представление 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»[28] 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[29]. Иными словами, 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.

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[30]), 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, является обязательным условием для исследования данной темы. В советской историографии середины XX века было распространено

---

[28] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 131.
[29] Алексеева Т.В. Русский портрет на рубеже XVIII-XIX веков // Проблемы портрета. Материалы научной конференции. М., 1973. С. 185.
[30] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 372.

представление о сентиментализме как об антиобщественном движении[31], 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, являясь главным специалистом творчества В.Л. Боровиковского, во многом определила научный подход применительно ко всему направлению. Однако ее концепция с методологической точки зрения имела внутренние противоречия: призывая видеть в индивидуальном творчестве черты исторически-закономерного и вдумчиво использовать обобщающие определения при рассмотрении отдельных произведений[32], она при этом считала расширение фактического материала главным условием обогащения теоретической мысли[33]. 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»[34]. 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, стремившегося к проблемному рассмотрению искусства на рубеже XVIII-XIX веков как целостной эпохи, что представляет особый интерес в контексте темы исследования с учетом сближения романтизма и

---

[31] Коваленская Н.Н. История русского искусства XVIII века. М.-Л.: Искусство, 1940. С. 234.
[32] Алексеева Т.В. Русский портрет…С. 197.
[33] Алексеева Т.В. Некоторые проблемы изучения русского искусства XVIII в. // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. / Под ред. Т.В. Алексеевой. М.: Искусство, 1973. С. 17.
[34] Там же. С. 7.

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»[35]. Любопытно, что столь панорамный подход применялся не только к живописным произведениям, но и к эстетическим текстам[36], а также к легендам о художниках[37]. В результате ученый противоречил сам себе: эпоха романтизма внесла большой вклад в анализ художественной формы и разработку формальных категорий[38], 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 портретной живописи сентиментализма и определяет актуальность, цель и задачи данного исследования.

Актуальность темы исследования 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 целом. Последние годы в зарубежной историографии отмечены ростом количества публикаций о разных художниках, но отсутствие обобщающих трудов не только служит препятствием для формирования устойчивой традиции рассмотрения

[35] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 11.
[36] Там же. С. 48.
[37] Там же. С. 87.
[38] Там же. С. 49.

сентиментализма, но и ослабляет методологический потенциал современных исследований по данной теме.

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.

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.

Объектом 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.

Реабилитация формального анализа Г. Вельфлина в изобразительных искусствах в последние годы[39] 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, автор, взяв за основу посвященное И.-Б. Лампи-Старшему исследование Т.В. Карповой, дополняет и расширяет его, используя новую иностранную

[39] Даниэль С.М. Рококо… С. 8.

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 отражения легкой подвижности модели со скульптурным пониманием женской фигуры, сценической ясностью построения композиции и общей аллегоричностью портретной программы;

3. Возникновение 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 творческой 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 природы являются плоскостный характер пейзажа, тщательное написание его предметно-вещественной составляющей и отсутствие эмоциональной трактовки, 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, индексируемых в базах данных Web of Science, Scopus, RSCI и в изданиях, утвержденных Ученым советом Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова по специальности 17.00.04 – «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура»:

Структура и объем диссертации обусловлены целью и задачами исследования. Диссертация состоит из введения, четырех глав, включающих десять параграфов, заключения, списка литературы и приложения.

Во **Введении** объяснен выбор темы, выявлена проблематика работы, обозначен объект диссертационного исследования, сформулированы его цели и задачи. Вступительная часть Введения посвящена постановке вопроса, которая позволяет обосновать актуальность предмета диссертационного исследования, тогда как краткая историографическая часть Введения имеет целью рассмотрение основных подходов к исследованию портретной живописи сентиментализма и демонстрирует недостаточную изученность данного явления.

Первая глава **(«Аспекты изучения русской портретной живописи XVIII столетия»**) состоит из двух параграфов, в которых рассмотрены наиболее значимые проблемы развития русского портрета для исследования жанра на рубеже XVIII-XIX веков. В первом параграфе («Метаморфозы парадности и камерности в портретном жанре») исследована история возникновения и развития парадного и камерного портрета в искусстве Нового времени, выявлены отличительные черты разных типов изображения

и уточнена классификация портретного жанра в России благодаря пересмотру термина «интимный портрет».

Во втором параграфе («Особенности портретной традиции в творчестве русских художников») указана трудность освоения западноевропейской портретной традиции в России, связанная с сохранением иконного подхода к созданию образа и обусловившая преобладание полупарадного типа изображения, развитие которого рассмотрено на всем протяжении XVIII века и позволило выявить национальную специфику творчества русских мастеров по сравнению с иностранными мастерами.

Вторая глава **(«Творчество И.-Б. Лампи-Старшего в России (1791-1797)»**) состоит из двух параграфов. В первом параграфе («Женский образ в творчестве И.-Б. Лампи-Старшего в России») выделены основные приемы портретной характеристики, свойственные творческой манере этого художника: выбор поколенного формата изображения, привнесение новых акцентов в композицию, которая теперь по сравнению с классицизмом отличается наличием скрытых диагоналей, усложнением разворота фигуры, появлением легкой подвижности позы. При этом главным для художественной программы сентиментализма оказывается сочетание естественности во внешнем облике модели со спокойствием ее внутреннего состояния благодаря ровному, мягкому освещению и гармоничному колористическому решению.

Во втором параграфе («Мифологический портрет в творчестве И.-Б. Лампи-Старшего») рассмотрена мифологическая разновидность портретного изображения, которая воплощается на примере образа Гебы, который играл значительную роль в искусстве рококо и сентиментализма. Этот аспект демонстрирует аллегорическое понимание образа в его творчестве, восходящее к классицистической концепции портрета: фигуры обладают статуарными формами и как будто выходят на театральную сцену, ограниченную рамой произведения, что придает картине легкий оттенок парадности, некоторую искусственность позирования в отдельных случаях, а также акцентирует дистанцию между моделью и зрителем.

Третья глава **(«Творчество В.Л. Боровиковского (1790-1801)»)** состоит из трех параграфов. В первом параграфе («Формирование концепции женского образа в первых произведениях») сопоставление портретов В.Л. Боровиковского и Ф.С. Рокотова позволяет сделать вывод о существенных отличиях в их творчестве, которые проявляются в выборе излюбленного формата изображения, в различном использовании композиционных средств, в соотношении света и цвета как средств выразительности и в особенностях технической манеры, что демонстрирует необходимость пересмотра представления о родственности портретной концепции рококо и сентиментализма.

Во втором параграфе («Портреты конца 1790-х годов: создание художественного канона») выявлено сосуществование двух концепций 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. Таким образом, идея об однообразии В.Л. Боровиковского и о стилистической эволюции его живописной манеры от сентиментализма к классицизму не соответствует художественным особенностям произведений, что демонстрирует необходимость более подробного изучения его творчества для создания более полного представления об искусстве этого мастера.

В третьем параграфе («Образ дамы: приемы конкретизации возраста модели») изучение портретов дам позволяет сделать вывод о наличии специфических приемов портретной характеристики по сравнению с образами девушек (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), что свидетельствует о

конкретизированном подходе художника к изображению моделей разных возрастов. Кроме того, образы дам демонстрируют общие закономерности творчества В.Л. Боровиковского, к которым относятся сосуществование двух вариантов портретной концепций и перекличка колористических акцентов в близких по дате написания произведениях.

Четвертая глава **(«Творчество Э. Виже-Лебрен в России (1795-1801)»)** состоит из трех параграфов. В первом параграфе («Тема материнства в автопортретах и образах русских женщин») выявлена особая выразительность автопортрета с ребенком по сравнению с женскими образами, что демонстрирует различие художественных задач. Если для русских женщин портрет с ребенком имел функцию репрезентации матери как социальной роли и потому отличался более сдержанной манерой и повышенным вниманием к созданию интерьера, то для М.-Э. Виже-Лебрен изображение себя в образе матери имело огромное личное и профессиональное значение, позволяя создать уникальный пример автопортрета, недоступный для других художников.

Во втором параграфе («Интерьерное понимание женского образа на фоне природы») определена специфика трактовки пейзажа, который воплощается в двух различных форматах: поясной тип способствует возвеличиванию модели, тогда как поколенный – более естественной репрезентации. Важной особенностью творчества М.-Э. Виже-Лебрен является разделение пространства произведения на условный фон и активно разработанный передний план, что относится к типичным приемам парадного портрета в западноевропейской традиции и демонстрирует интерьерный характер пространственного мышления французской художницы. Кроме того, портреты на фоне природы отличаются большей выраженностью внутреннего состояния модели и некоторой определенностью ее внешнего облика.

В третьем параграфе («Возвеличивание женской модели в интерьерном портрете») рассмотрение произведений позволяет сделать вывод о наибольшей законченности этого типа представления модели, в котором

художница достигает разнообразия как в трактовке модели, так и в создании сюжетных ситуаций для неповторимой репрезентации фигуры, обладающей парадными чертами. Более сдержанная трактовка образов за границей по сравнению с портретами, написанными в России, демонстрирует влияние художественного контекста и взаимоотношений заказчика и художника на создание произведения: сотрудничество с М.-Э. Виже-Лебрен было признаком не только хорошего тона, но и принадлежности к высшему сословию. В связи с этим исполнение женского портрета у М.-Э. Виже-Лебрен обусловливало со стороны художника более широкий по сравнению с другими мастерами диапазон 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.

Заключение. 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 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[40], а также представление человека в динамике и незавершенности[41] 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[42], 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,

---

[40] Турчин В.С. Эпоха романтизма… С. 287.
[41] Алексеева Т.В. Русский портрет… С. 190.
[42] 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, 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»[43] и лишенного обсуждения его связей с общественными и

[43] Волков Н.Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. С. 11.

мировоззренческими факторами эпохи, но и наполнить понятие «портретная концепция сентиментализма» конкретным содержанием, что является специфической проблемой гуманитарных наук и истории – в частности[44].

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.

[44] Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. Пер. с нем. / Общ. ред. и предисл. А.Ф. Зотова; сост. А.П. Полякова, М.М. Беляева; Подгот. текста и прим. Р.К. Медведевой. М.: Республика, 1998. С. 81.

Основные положения диссертации отражены автором в следующих публикациях.

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.