УДК 75.041.5

DOI: 10.28995/2073-6401-2021-3-131-147

Образ матери с ребенком в творчестве М.-Э. Виже-Лебрен во время пребывания в России

Иван А. Абрамкин

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, ivanabramkin@list.ru*

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению женских портретов кисти М.-Э. Виже-Лебрен, изображающих мать с ребенком и созданных в России. Данная группа произведений представляет собой важное явление для понимания отечественной традиции семейного портрета – разновидности жанра, которая получает значительное развитие именно на рубеже XVIII–XIX вв. при активном участии иностранных мастеров. Внимательное изучение портретов способствует выявлению их отличительных особенностей, к числу которых относятся тщательность в написании интерьера, нейтральность портретной характеристики и сдержанность проявления материнских чувств. Эти черты позволяют не только определить художественную специфику семейного портрета в творчестве М.-Э. Виже-Лебрен, но и понять значение произведений для заказчика. Для русских женщин того времени представление себя с ребенком являлось одной из форм репрезентативного портрета, который подчеркивал ее образ матери и тем самым предполагал возвеличивание модели, сочетая приемы парадного и камерного изображения.

Ключевые слова: М.-Э. Виже-Лебрен, портрет, сентиментализм, русское искусство, XVIII век, образ матери

Для цитирования: Абрамкин И.А. Образ матери с ребенком в творчестве М.-Э. Виже-Лебрен во время пребывания в России // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2021. № 3. С. 131–147. DOI: 10.28995/2073-6401-2021-3-131-147

The image of mother with child in art of Vigee Le Brun during her stay in Russia

Ivan A. Abramkin

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
ivanabramkin@list.ru*

Abstract. The object of the article is considering female portraits by Vigée Le Brun, presenting the mother with child and created in Russia. That group of masterpieces constitutes an important phenomenon for the understanding of national tradition in a family portrait – a type of genre which markedly develops just at the turn of 18th–19th centuries with active participation of foreign painters. A close examination of portraits contributes to the identification of specific features which included the thoroughness of interior's depiction, the neutrality of portrait characteristic and the moderation in the display of maternal feelings. Those features give an opportunity not only to determine an artistic expression of family portrait in the work of Vigee Le Brun, but also to understand a value of masterpieces for the client. For Russian women of the epoch the presentation of Self with a child became a type of revealing portrait which emphasized her image of mother and assumed the exaltation of a model by combining methods of ceremonial and chamber picture.

Keywords: Vigee Le Brun, portrait painting, sentimentalism, Russian art, 18th century, image of mother

For citation: Abramkin, I.A. (2021), “The image of mother with child in art of Vigee Le Brun during her stay in Russia”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 3, pp. 131–147, DOI: 10.28995/2073-6401-2021-3-131-147

Рассмотрение произведений, написанных М.-Э. Виге-Лебрен в России и представляющих мать с ребенком, является недостаточно изученным аспектом в отечественном искусствознании, хотя актуальность данной темы представляется бесспорной сразу с нескольких точек зрения. С одной стороны, эта группа портретов позволяет в наибольшей степени получить представление о живописной манере французской художницы после приезда в Россию: уже в 1794–1795 гг. М.-Э. Виге-Лебрен исполнила два женских портрета с изображением детей, тогда как первые примеры представления моделей на фоне природы или в интерьере появились только в 1796 г. С другой стороны, исследование произведений, изображающих мать с ребенком, способствует выявлению значения искусства французской художницы в отечественной культуре

на рубеже XVIII–XIX вв.: начало пребывания М.-Э. Виже-Лебрен в Петербурге связано с поступлением заказов именно на исполнение семейного портрета, который не был настолько популярен в России в 1790-е гг. Последние годы отмечены появлением публикаций о проблематике семейного портрета в России XVIII в. [Колмогорова 2016], которые тем не менее имеют обзорный характер и недостаточно подробно представляют художественную специфику данной разновидности жанра.

Незначительное место семейного варианта изображения в искусстве XVIII в. было обусловлено объективными трудностями освоения двойного и группового портрета в отечественной традиции, возникшей в эпоху Петра I: отношение к портрету как к лику препятствовало привнесению жанровых мотивов, принижающих образ по эстетическим представлениям эпохи [Агратина 2009, с. 132], поэтому самый распространенный способ объединения нескольких произведений заключался в их группировке *en pendant*, что позволяло совместить обособленность каждого в отдельности с художественной выразительностью целого [Яблонская 1978, с. 144]. В связи с этим изображение супругов или матери с ребенком в двойном портрете, обладающее наибольшей личной близостью, практически не встречается вплоть до 1790-х гг., когда отечественная культура получает общеевропейский вариант семейного портрета с признаками полупарадной формы благодаря деятельности иностранных художников в России.

Главными представителями россики указанного периода, сыгравшими особую роль в развитии данной разновидности портретного изображения, являлись И.-Б. Лампи-Старший, М.-Э. Виже-Лебрен и Ж.-Л. Монье. Эти художники стремились к созданию парадного образа, в котором сочетание акцента на знатном статусе модели с демонстрацией ее семейных добродетелей свидетельствовало «об интересе к таким качествам и отношениям человека, которые раньше оставались скрытыми, неважными для художественного осмысления» [Яблонская 1978, с. 149], 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 costume, прическе и манере держаться по правилам светского тона.

Первым семейным портретом кисти М.-Э. Виже-Лебрен, имеющим отношение к русскому этапу ее творчества, является «Портрет А.П. Голицыной с сыном» (1794; ГМИИ: Москва, Россия). Александра Петровна Голицына (1774–1842), урожденная Протасова, была дочерью сенатора, генерал-поручика Петра Степановича Протасова

(1730–1794) и в связи с ранней смертью матери воспитывалась в доме у тетки Анны Степановны Протасовой (1745–1826) – камер-фрейлины и личного друга императрицы Екатерины II [Elisabeth-Louise Vigée Le Brun 2015, p. 267]. Спустя некоторое время она была пожалована во фрейлины и в 1791 г. 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 стало католичество¹, официально принятое намного позднее, в 1818 г. Художница представляет фигуру А.П. Голицыной сидящей на диване 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 автором ранее [Абрамкин 2020a], данное произведение отличается более выраженной репрезентацией модели.

Во-первых, особенности расположения фигур свидетельствуют о значительном внимании М.-Э. Виге-Лебрен к подробному написанию интерьера, что особенно заметно при сопоставлении с автопортретом 1786 г., 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. Виге-Лебрен представляет фигуры в меньшем масштабе, что расширяет пространство произведения: так, диван, 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 [Виге-Лебрен 2004, с. 52]). 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

¹ Историко-художественная выставка русских портретов, устраиваемая в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в боях воинов: Илл. каталог-реконструкция. Вып. I. М.: Минувшее, 2016. С. 296.

грязиль, свидетельствует об обращении к античным архитектурным мотивам, которые придают интерьеру основательность и парадный оттенок [Hautesoeur 1914, 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 сын – 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 [Elisabeth-Louise Vigée Le Brun 2015, p. 267], усиливающий тему материнства, но и оживляют всю композицию, придавая энергичность позе. Чувство цвета было одним из главных достоинств живописи М.-Э. Виж-Лебрэн в глазах современников и проявлялось в простоте сочетаний и ясной трактовке полутонов [Helm 1915, p. 103], что дает основания некоторым исследователям видеть в художнице предтечу Ж.-О.-Д. Энгра [Goodden 1997, p. 316]. Ощущение подвижности, вызванное цветовым 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 сыном» демонстрирует некоторые репрезентативные 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 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. Виж-Лебрэн в России, является «Портрет Е.Н. Меншиковой с дочерью» (1795;

Национальная галерея Армении, Ереван). 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)². Этот портрет по живописным особенностям значительно отличается от предыдущего произведения. Художница изображает модель в покатом срезе 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. Виле-Лебрен создает гармоничную среду для спокойного пребывания фигур в пространстве. 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, а также ниспадающим характером широкой и свободной шали, что обуславливает спокойствие и ясность композиции.

Во-вторых, подобная умиротворенность связана не только с композиционно-пространственными, но и с колористическими средствами, использованными М.-Э. Виле-Лебрен. Художница пишет интерьерную часть портрета в блеклой цветовой гамме, состоящей из 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 салатových. 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.

² Историко-художественная выставка русских портретов... С. 308.

В-третьих, умиротворенность и естественность, свойственные композиционно-пространственным и колористическим средствам, остаются важной составляющей портретной характеристики. Изображение матери с ребенком представляет собой единое пластическое целое и сохраняет ощущение натуроподобия: 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 поднимает 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. Виж-Лебрэн, в котором такие черты, как умиротворенность общего состояния, естественность изображения и деликатность чувств оказываются выраженными различными живописными средствами (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). Софья Владимировна Строганова (1775–1845), урожденная 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 г. 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 переехала в Петербург и участвовала 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.В. 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 типо-

логическим признакам соответствует рассмотренным выше примерам, воплощающим образ матери на русском этапе ее творчества. Художница изображает модель в поколенном срезе сидящей на диване 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. Виж-Лебрен на первый взгляд уделяет незначительное внимание созданию интерьера, который, тем не менее, занимает важное место в организации композиции. Так, глубокий изумрудный тон дивана, написанного 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 колористически, но и композиционно: граница между диваном и задним фоном проходит ровно по середине изображения и тем самым образует горизонтальную ось всего произведения. Подобная геометрическая ясность построения, 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. Виж-Лебрен использует зеленый, коралловый и белый оттенки для изображения матери с ребенком: зеленый дополняет по тону интерьер, а коралловый и белый 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 и 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. Виж-Лебрен, упоминая об увлечении мужа французской актрисой [Виж-Лебрен 2004, с. 56–57], что стало потрясением для жены и источником глубоких страданий, поэтому могло повлиять на лаконичность и необычность художественного решения.

Таким образом, «Портрет С.В. Строгановой» свидетельствует о значительно большем внимании М.-Э. Виж-Лебрен к построению геометрически ясной и убедительной композиции по сравнению с портретной характеристикой, что позволяет художнице создать крайне лаконичный, сдержанный, но при этом выразительный облик матери.

Следующим произведением, представляющим другой вариант интерпретации семейной темы, является «Портрет Е.С. Самойловой с детьми» (1797; ГЭ: Санкт-Петербург, Россия). Екатерина Сергеевна Самойлова (1763–1830), урожденная Трубецкая, была дочерью князя Сергея Алексеевича Трубецкого (1731–1777), в 1782 г. пожалована во фрейлины, а в 1786 г. – выдана замуж за графа Александра Николаевича Самойлова (1744–1814) – генерал-прокурора и племянника светлейшего князя Г.А. Потёмкина [Mazzosca, Pancheri, Casagrande 2001, p. 268]. Именно близость к столь влиятельному человеку определила ее незавидную репутацию в Петербурге и сдержанные отношения в семье [Elisabeth-Louise Vigée Le Brun 2015, p. 282]: так, к моменту написания портрета супруги фактически жили отдельно друг от друга. Тем не менее Е.С. Самойлова являлась разносторонней личностью: она 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. Виж-Лебрен представляет модель в полный рост с подробнымписанием 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 диване в окружении двух детей: слева мальчик, младший из них, стоит на подставке у дивана, держа мать за руку, тогда как справа дочь, старшая из них, опирается руками на него 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 пред-

метов, 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 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» [Яблонская 1978, с. 138]. Во-вторых, движения фигур выполнены М.-Э. Виж-

Лебрен в общей манере: Е.С. Самойлова одной рукой нежно держит руку своего сына, а второй обхватывает его за плечо, а дочь мягко облакачивается о диван 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 виртуозно 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. Все вышесказанное позволяет отнести данное произведение к лучшим групповым семейным портретам, созданным М.-Э. Виже-Лебрен в России.

Последним произведением в этой группе, написанным на русском этапе ее творчества, является «Портрет А.С. Строгановой с сыном» (1795–1801; ГЭ: Санкт-Петербург, Россия). Баронесса Анна Сергеевна Строганова (1765–1824), урожденная Трубецкая, была дочерью князя Сергея Алексеевича Трубецкого (1731–1777)³, родной сестрой графини Е.С. Самойловой (1763–1830), портрет которой с детьми был рассмотрен выше, и в 1791 г. вышла замуж за дипломата Григория Александровича Строганова (1770–1857). Это произведение отличается от всех образов матери, рассмотренных ранее. Художница изображает мать с ребенком в поясном срезе 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

³ Историко-художественная выставка русских портретов... С. 305.

несвойственным для групповых семейных портретов, созданных М.-Э. Виж-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 [Elisabeth-Louise Vigée Le Brun 2015, p. 268], поэтому М.-Э. Виж-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 г., который обладает некоторой фрагментарностью художественного решения.

Несмотря на более ограниченный диапазон изобразительных средств, вызванный избранным решением, М.-Э. Виж-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 центральной оси изображения ее руки, которая надежно и уверенно придерживает ребенка, тем самым придавая семейной группе убедительность. Эти композиционные нюансы обуславливают 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. Виж-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 решение. И следует сказать, что М.-Э. Виж-Лебрэн 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 семейных портретов, представляющих мать с ребенком и созданных М.-Э. Виж-Лебрэн в России, позволяет прийти к выводу о наличии как общих, так и различных черт. Одной из главных особенностей является сочетание определенного типа, чуть превышающего поколенный срез 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 срезе, 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. Виж-Лебрэн включает в произведения изображение природы, что обогащает и усложняет портретную программу.

Внимательное изучение произведений позволяет выявить не только типологическое сходство, но и общий подход в создании образа. Так, во многих произведениях художница использует принципы пирамидального построения в изображениях матери с ребенком, что обуславливает ясность композиции и убедительность расположения фигур («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. Вижэ-Лебрэн, готовой решать самые сложные живописные задачи.

Выявление общих черт свидетельствует о единстве творческих принципов, свойственных искусству французской художницы, но именно выявление различий в трактовке образа матери позволит уяснить личное отношение мастера к данному типу изображения, 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. Вижэ-Лебрэн: преобладание парадной или камерной характеристики относится в той или иной степени к разным произведениям: так, к числу парадных образов следует отнести «Портрет А.П. Голицыной с сыном» и «Портрет Е.С. Самойловой с детьми», к числу камерных – «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. Вижэ-Лебрэн 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 (более подробное описание типичных черт портретной живописи на рубеже XVIII–XIX вв. представлено в другой публикации автора [Абрамкин 2020b, с. 108]).

Итак, ключевым моментом для выявления специфики в интерпретации образа матери 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: в рассмотренных портретах этот аспект 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 с помощью изображения природы («Портрет Е.С. Самойловой с детьми», «Портрет А.С. Строгановой с сыном»). Более того, образы женщин с детьми, созданные М.-Э. Вижэ-Лебрэн 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.

Выявленные выше черты, свойственные образам матери с ребенком, позволяют сделать выводы о значении темы материнства для заказчика, что способствует более целостному пониманию особенностей отечественной культуры на рубеже XVIII–XIX вв. Семейные портреты, созданные М.-Э. Виж-Лебрен в России, отличаются нейтральностью портретной характеристики, сдержанностью проявления материнских чувств и большим вниманием к написанию интерьера, что демонстрирует одну важную тенденцию искусства того времени. 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 вв., и тем самым предполагал возвеличивание модели. Это позволяет отнести семейный портрет к промежуточному типу в классификации портретного жанра, располагающемуся на грани парадного и камерного изображения, особенности которых были более подробно рассмотрены автором ранее [Абрамкин 2020с, с. 118, 122].

Отсутствие устойчивой традиции создания семейного портрета в отечественной традиции обуславливает разнообразие его типологических вариантов в творчестве М.-Э. Виж-Лебрен, которое соответствовало задачам россики на рубеже XVIII–XIX вв.: произведения иностранных мастеров не только «восполняли недостающие звенья внутрижанровой структуры отечественной живописи», но и «удовлетворяли возникшие потребности отдельных заказчиков» [Яблонская 1978, с. 147]. Таким образом, распространение семейного портрета свидетельствовало о кризисе взаимоотношений человека и общества и о поиске новых выразительных форм в искусстве, а роль М.-Э. Виж-Лебрен в данном историко-культурном процессе, отраженная в ее произведениях, может быть названа определяющей для русского искусства на рубеже XVIII–XIX вв.

Литература

- Абрамкин 2020а – Абрамкин И.А. Автопортреты М.-Э. Виж-Лебрен с ребенком: Интерпретация образа матери в 1780-е годы // Артикульт. 2020. № 37 (1). С. 26–33.

- Абрамкин 2020b – *Абрамкин И.А.* Портретная концепция русского сентиментализма: принципы изображения модели в творчестве ведущих мастеров 1790-х годов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2020. № 3 (ч. 1). С. 96–112.
- Абрамкин 2020с – *Абрамкин И.А.* Типологические характеристики парадного и камерного изображения в русской портретной живописи XVIII века // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2020. № 4. С. 112–127.
- Агратина 2009 – *Агратина Е.Е.* Александр Рослин и русская художественная среда: Дис. ... канд. иск. М., 2009. 367 с.
- Виже-Лебрен 2004 – *Виже-Лебрен Э.* Воспоминания г-жи Виже-Лебрен о пребывании ее в Санкт-Петербурге и Москве: 1795–1801. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. 297 с.
- Колмогорова 2016 – *Колмогорова Е.Е.* Семейный портрет в России XVIII века и общеевропейское художественное наследие // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. статей. Вып. 6 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2016. С. 543–551.
- Яблонская 1978 – *Яблонская Т.В.* Классификация портретного жанра в России XVIII века (к проблеме национальной специфики): Дис. ... канд. иск. М., 1978. 205 с.
- Elisabeth-Louise Vigée Le Brun 2015 – Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l'Exposition. Paris, Grand Palais: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2015. 384 p.
- Goodden 1997 – *Goodden A.* The Sweetness of Life, A biography of Elisabeth Vigée Le Brun. London: André Deutsch, 1997. 384 p.
- Hautecoeur 1914 – *Hautecoeur L.* Madame Vigée-Lebrun: étude critique. Paris: Laurens, 1914. 128 p.
- Helm 1915 – *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.
- Mazzocca, Pancheri, Casagrande 2001 – *Mazzocca F., Pancheri R., Casagrande A.* Un ritrattista nell'Europa delle corti: Giovanni Battista Lampi 1751–1830. Catalogo della mostra. Trento, 2001. 366 p.

References

- Abramkin, I.A. (2020a), "Self portraits with a child by Vigee Le Brun. The interpretation of the Image of Mother in 1780s", *Art&Cult*, no. 37 (1), pp. 26–33.
- Abramkin, I.A. (2020b), "Portrait conception of Russian sentimentalism: principles of model's representation in the art of leading painters in 1790s", *Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA*, no. 3, pp. 96–112.

- Abramkin, I.A. (2020c), "Typological characteristics of ceremonial and chamber image in Russian portrait painting of 18th Century", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series*, no. 4, pp. 112–127.
- Agratina, E.E. (2009), *Alexander Roslin and Russian art environment*, Ph.D. Thesis, History of Art, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia.
- Elisabeth-Louise Vigée Le Brun (2015), *Elisabeth-Louise Vigée Le Brun*. Catalogue de l'Exposition, Grand Palais: Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, France.
- Goodden, A. (1997), *The Sweetness of Life, A biography of Elisabeth Vigée Le Brun*, André Deutsch, London, UK.
- Hautecoeur, L. (1914), *Madame Vigée-Lebrun: étude critique*, Laurens, Paris, France.
- Helm, W.H. (1915), *Vigée-Lebrun 1755–1842: Her Life, Works and Friendships, with a catalogue raisonné of the artist's pictures*, Hutchinson & Co., London, UK.
- Yablonskaya, T.V. (1978), *Classification of the portrait genre in Russia in the 18th Century*, (on an issue of the national specifics), Ph.D. Thesis, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia.
- Kolmogorova, E.E. (2016), "Family Portraiture in 18th Century Russia and All-European Artistic Heritage", *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: Sb. nauch. statei* [Current Issues of Theory and History of Art, collection of articles], Zakharova, A.V., Mal'tseva, S.V. and Stanyukovich-Denisova, E.Yu. (ed.), NP-Print, Saint Petersburg, iss. 6, pp. 543–551.
- Mazzocca, F., Pancheri, R., and Casagrande, A. (2001), *Un ritrattista nell'Europa delle corti: Giovanni Battista Lampi 1751–1830*, Catalogo della mostra, Trento, Italy.
- Vigee Le Brun, E. (2004), *Vospominaniya g-zhi Vizhe-Lebren o prebyvanii ee v Sankt-Peterburge i Moskve, 1795–1801* [Memories of Mrs. E.L. Vigee Le Brun during her residence in Saint Petersburg and Moscow, 1795–1801], Iskusstvo-SPb, Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Иван А. Абрамкин, кандидат искусствоведения, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; ivanabramkin@list.ru

Information about the author

Ivan A. Abramkin, Cand. of Sci. (Art Studies), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; ivanabramkin@list.ru