

УДК 75.041.5(03)

DOI: 10.28995/2073-6401-2022-4-111-131

Художник и частный заказчик в Париже XVIII в. К вопросу о развитии портретного жанра

Елена Е. Агрatina

Московская государственная академия хореографии,

Москва, Россия, agratina_elena@mail.ru,

ORCID ID 0000-0001-9842-0967

Аннотация. Тема взаимодействия художника и частного заказчика является одной из важнейших для изучения процессов, протекающих в обществе и искусстве. Не принадлежа официальным учреждениям, таким как Академия живописи и скульптуры, не имея амбиций знатока, зачастую желающего стать наставником для мастеров кисти, частный заказчик руководствовался только своими практическими потребностями и личными вкусами. Плодотворной почвой для диалога между художником и его клиентом стал жанр портрета – один из самых востребованных во французском обществе XVIII столетия.

Цель статьи состоит в изучении вкусов в области портрета рядового парижского заказчика указанной эпохи, того, каким он желал видеть на полотне самого себя и своих близких, какими атрибутами предпочитал окружать свою персону, как пожелания клиента находили воплощение в готовых произведениях и согласовывались с творческими амбициями и индивидуальной творческой манерой художника. Автор уделяет внимание различию отношения к портретному жанру заказчиков и людей, причастных к формированию и развитию академической доктрины. С этой целью внимательно изучаются тексты, созданные теоретиками, критиками и знатоками, в которых вкусы частных лиц и потрафляющие им художники подвергаются подробному критическому разбору.

В результате французская портретная школа XVIII в. предстает как плод сотрудничества живописцев и частного заказчика, самосознание которого, сложившись под влиянием многих социокультурных факторов, требовало адекватного выражения в области искусства.

Ключевые слова: искусство XVIII века, искусство Франции, портрет, художественный заказ, теория искусства, художественная критика

© Агрatina Е.Е., 2022

Для цитирования: Агрatina Е.Е. Художник и частный заказчик в Париже XVIII в. К вопросу о развитии портретного жанра // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2022. № 4. С. 111–131. DOI: 10.28995/2073-6401-2022-4-111-131

An artist and private customer in the 18th-century Paris. Survey on the development of portrait painting

Elena E. Agratina

*Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia,
agratina_elen@mail.ru, ORCID ID 0000-0001-9842-0967*

Abstract. The interaction between a painter and his donator as a phenomenon of art history gives many opportunities to the research of social aspect of art. A private customer was isolated from any government institution such as the Academy of Painting and Sculpture. He did not pretend to be a connoisseur or adviser of painters but he had individual taste for art and his personally developed demands for it. As a field for dialog between painter and his patrons the portraiture appeared to become one of the most sought-after genres in 18th-century French society. The article aims to highlight a taste of an average French customer of the time showing how he wished to see himself and his loved ones on the canvas, what attributes he preferred to surround his person, how the client's wishes coordinated with the creative ambitions and individual creative style of the artist were realized in the finished works. The author focuses on perception of the portrait painting by customers and some persons responsible to shaping and development of the 'Academic doctrine'. The author of the article attentively scrutinized a wide gamut of sources, written by theoretical, critics, and connoisseurs, in which the tastes of private individuals and the painters who please them are subjected to a detailed critique. So the 18th-century portrait painting is produced as a result of collaboration of painters and private customers whose identity, formed under a social and cultural impact, needed adequate expression in the arts.

Keywords: the 18th-century art, French art, portrait painting, patronage of art, theory of art, art criticism

For citation: Agratina, E.E. (2022), "An artist and private customer in the 18th-century Paris. Survey on the development of portrait painting", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series*, no. 4, pp. 111–131, DOI: 10.28995/2073-6401-2022-4-111-131

В Париже XVIII столетия сформировался круг меценатов и знатоков искусства, которые покровительствовали мастерам, со-

бирали обширные коллекции произведений, писали теоретические сочинения. Меценат, как и знаток – фигура общественная, заинтересованная в первую очередь в развитии искусств. Его образование и опыт уникальны. Однако истинных знатоков было не так много, они составляли сообщество, где все хорошо знали друг друга, зачастую были связаны с Королевской академией и способствовали выработке академической доктрины и сложению высоких вкусов.

Заказчик же вообще – фигура гораздо менее элитная. Для того чтобы делать заказы живописцам и покупать произведения, совершенно не обязательно быть знатоком или даже любителем. Вкусы заказчика, его жанровые и стилистические предпочтения зачастую сильно отличаются от принятых в академической среде и среде знатоков. Здесь гораздо большую роль играет вопрос назначения того или иного произведения: дополнить семейную портретную галерею, украсить спальню или столовую, оформить гостиную, сделать подарок родственнику или другу. К. Помян писал, что

...коллекционер картин... это тот, кто не довольствуется украшением уже возведенных стен, а выстраивает новые, дабы разместить на них приобретенные им произведения [Помян 2022, с. 147].

Рядовой заказчик, даже увлекаясь искусством, остается, если так можно сказать, в рамках практического подхода. Заказываемые им произведения не обязательно должны быть дорогими или ценными, зато обязательно должны были отвечать его представлениям о себе, своем положении, вписываться в обстановку и атмосферу его дома. При этом «рядовым» мог быть и заказчик, обладающий исключительной знатностью и богатством. Существенно в данном случае лишь то, что человек не имел специальных интересов в области искусства, не был коллекционером, меценатом, знатоком или увлеченным любителем изящного.

Рядового заказчика очень мало занимал вопрос академической иерархии жанров. Наибольшим спросом у него пользовались отнюдь не исторические полотна. Главное место занимал портрет, поскольку это был воистину самый «практичный» жанр, важный для сохранения семейной памяти, для личных отношений, для формирования собственного внутреннего и внешнего образа, для репрезентации себя в обществе. Целью данного исследования и станет рассмотрение вкусов в области портрета рядового парижского заказчика XVIII в. Мы попытаемся понять, каким он желал видеть на полотне самого себя и своих близких, какими атрибутами предпочитал окружать свою персону, что демонстрировать, а что скрывать от чужих взглядов. Нас будет интересовать, как склады-

вались отношения заказчика и художника, как они договаривались о деталях заказа, как разрешались возникающие между ними противоречия.

Исследование перечисленных вопросов в некоторой степени затруднено весьма небольшим количеством письменных источников. Проблема вкусов рядового заказчика оказывается заслонена говорливой критикой и весомыми рассуждениями знатоков. Заказчик – человек, далекий от теоретизирования, чаще всего не имеющий ни желания, ни способностей письменно излагать свои взгляды об искусстве. Говорить за него могут лишь сами произведения, за которые он готов платить и которые желает видеть в своем доме. Однако иногда критики и знатоки, осуждая вкусы и взгляды рядовых заказчиков, позволяют получить о них весьма ценную информацию. Возмущаясь приверженностью широких масс какой-либо теме, жанру или концепции, знатоки весьма кстати выявляют антагонизм вкусов, существовавший в парижской художественной среде, позволяют понять, что именно увлекало заказчиков и казалось им достойным внимания. Мы не в коей мере не станем пренебрегать подобными источниками и обратимся к сочинениям Роже де Пиля, Лафона де Сан-Йена, Ш.-Н. Кошена, Д. Дидро, Ф.-М. Гримма. Привлечем и свидетельства самих художников, таких как Л. Токе, М.-К. де Латур, М.-Л.-Э. Виже-Лебрен. Разумеется, мы будем опираться и на современные исследования в области портретного искусства и художественного заказа XVIII столетия. Нам придется сослаться как на довольно старые труды А. Леруа, А. Корвизье и Ю.К. Золотова, так и на относительно недавно вышедшие сочинения Э. Помье, Ш. Гишар, Дж. Хедли и М. Шнайдер. Несмотря на обширную литературу по теме, наше исследование не представляется излишним. Актуальность его определяется, во-первых, весьма малым количеством русскоязычных трудов, во-вторых, избранным ракурсом, сочетающим элементы искусствоведческого и социологического исследований. Прослойка тех, кого мы именуем «рядовыми заказчиками», должна предстать как один из элементов широкого культурного контекста парижской художественной жизни, как одна из сил, воздействующих на искусство своего времени наряду с Академией живописи и скульптуры, художественной критикой, институтом меценатства и коллекционерства, знатоками, теоретиками и торговцами-экспертами.

Первым из интересующих нас вопросов станет вопрос о том, на сотрудничество с какими художниками мог рассчитывать парижский заказчик, кого он мог привлечь к изготовлению портретов.

Ш. Гишар утверждает, что крупные коллекционеры «сыграли решающую роль в поддержке французской школы» [Guichard 2008,

р. 147]. Путем скрупулезных подсчетов исследовательница установила, что творения французских мастеров составляли 33% от всех приобретаемых крупными коллекционерами произведений.

Однако, надо думать, рядовой заказчик из среды аристократии и крупной буржуазии сыграл еще большую роль в поддержке французской художественной школы. Для создания портрета, да еще в короткий срок (а ждать заказчики не любили!), не было смысла искать иностранца, чтобы приглашать его и оплачивать его работу. Гораздо естественнее было обратиться к своему соотечественнику, с которым было проще договориться как о цене, так и о деталях произведения.

Вторая причина заключалась, собственно, в том факте, что ни одна другая страна на протяжении всего XVIII в. не обладала столь сильной портретной школой, что объясняется не только художественными, но и общекультурными процессами во Франции того времени. Глубокий интерес к человеческой личности, исследование «движений» души – одно из основных направлений во французской философии и литературе исследуемого столетия. Л. Дюмон-Вильден отмечает, что даже в Италии изображение человеческого лица «живого и современного оставалось прикладным и вторичным» [Dumont-Wilden 1909, p. 1]. Фламандская школа к XVIII столетию пришла в упадок, английская – весьма сильная и самобытная – наибольшего расцвета достигнет во второй половине века. Французские же мастера испытывали непреодолимую тягу к портрету, проистекающую из неизменного интереса к человеку, его природе, мыслям и чувствам. Портрет воплотил в себе, как пишет Ю.К. Золотов, и такое свойственное французам качество, как «общительность» (“sociabilité”), выдвинув на первый план «метод портрета-диалога, портрета-беседы» [Золотов 1968, с. 241].

Приглашая живописца, заказчик должен был учитывать различные факторы: образование мастера, особенности его творческой манеры, наличие известности, степень востребованности. Обратиться к художнику было не тем же самым, что нанять ремесленника. Многие исследователи отмечают, что художники составляли в XVIII столетии неотъемлемую часть высшего общества. Как пишет А. Корвизье, академическая система вполне способствовала интеграции художника в высокие круги. Художники занимали официальные должности, например в Департаменте королевских строений или в Департаменте королевских развлечений. «Здесь, – пишет А. Корвизье, – они вели себя и действовали как любые высокопоставленные королевские чиновники» [Corvisier 1978, p. 161], быстро приобретали аристократические манеры и держались с нобилем вполне на равных. Такие мастера принимали и выполняли,

как правило, серьезные и выгодные заказы на историческую живопись, поскольку важные академические должности закреплялись, как правило, за мастерами этого жанра.

Существовала категория художников, у которых профессиональный успех преобладал над социальным. Это в большинстве своем самые известные теперь живописцы XVIII столетия: Ватто, Фрагонар, Грез, Шарден, Латур, Наттье, Токе. Разумеется, эти мастера были признаны Академией, имели соответствующие звания, участвовали в Салонах. Шарден был даже казначеем Академии, а также занимался развеской полотен на академических выставках. Однако значительные должности были для них недоступны в силу принадлежности к «второстепенным» жанрам. И свой успех эти мастера связывали с работой на частного заказчика. Именно среди мастеров такого плана много портретистов, поскольку это было обусловлено высоким спросом на подобные произведения.

Заметим, что портрет требовал более интенсивного личного общения между мастером и заказчиком, нежели историческая живопись или «развлекательные» жанры: бытовой, пейзажный, натюрморт. Заказывая портрет, частное лицо было склонно гораздо активнее вмешиваться в творческий процесс, высказывать свое мнение, вносить коррективы в работу мастера. В среде богатых людей нарасхват были модные портретисты, чьи услуги требовалось хорошо оплачивать. Ж.-М. Наттье, Л. Токе, М.-К. де Латур, А. Рослин, Ж.-Б. Перронно, Ж.-С. Дюплесси, М.-Л.-Э. Виже-Лебрен, представители многочисленного семейства Ванлоо были перегружены заказами. Среди моделей этих мастеров фигурируют чаще всего члены аристократических фамилий, представители крупной финансовой буржуазии, коллеги и соратники по художественному цеху. Мимо портрета не смогли пройти и мастера, чаще подвизавшиеся в иных жанрах: Ф. Буше, Ж.-О. Фрагонар, Ж.-Б. Грез, Н.-Б. Леписье. Был целый пласт и гораздо более скромных живописцев, способных удовлетворить запросы менее состоятельных слоев населения. Заказчику оставалось лишь ориентироваться на собственный вкус и финансовые возможности.

В то же время ни на один жанр не обрушивалось такое количество критики от теоретиков и знатоков. Изобилие портретов, выставлявшихся в каждом академическом Салоне, было столь очевидно, что критики не могли это игнорировать. Анализируя полотна, они зачастую вступали в активную полемику не только с художниками, но и с заказчиками, которые воспринимались как своего рода их соавторы. Поэтому именно на примере портрета можно особенно четко проследить, как мнение знатоков отличалось от мнения рядовой клиентуры.

Убежденный приверженец исторического жанра Лафон де Сан-Йенн в 1747 г. с сожалением признает, что портрет «является самым изобильным, самым востребованным и самым выгодным живописным жанром даже для самой посредственной кисти»¹. Портретироваться желают решительно все, хотя, по мнению Лафона, заслуживают быть увековеченными лишь персоны, значительные в силу своих душевных качеств и талантов: «добрые короли, добродетельные королевы, неподкупные министры, славные герои и великие ученые. Объяснение всеобщему увлечению портретом Лафон находит в тщеславии заказчиков и особенно заказчиц. Женщины, желающие сохранить на полотнах свою молодость и красоту – вот главная клиентура портретистов, а портреты становятся для дам «зеркалом, тем более привлекательным, чем менее оно правдиво»². Здесь Лафон повторяет высказывание Роже де Пиля о том, что

...во Франции истинными хозяйками являются дамы, они правят самодержавно, и безделки, отвечающие их вкусу, разрушают большой жанр. Они способны были бы сбить с пути истинного Тициана и Ван Дейка, если бы те были еще живы»³.

Склонен обвинять дам в засилье идеализированных портретов и Луи-Гийом Буйе де Сен-Жюльен, который пишет, что женщина «по пунктам диктует художнику, как писать ее портрет, словно составляет завещание»⁴. Лафон к тому же утверждает, что любой мастер, потрафляющий фантазиям заказчиков и умеющий галантно приукрасить их изображения, получит «известность, восхищение и хорошую плату»⁵, что весьма соблазнительно для молодых художников. Впрочем, переходя к разбору творчества отдельных мастеров, Лафон несколько смягчается. Так, он замечает, что «достаточно одного имени Наттье, чтобы похвалить его портреты»⁶, уточняя, что «его головы написаны очень сильно, а чистота рисунка

¹ La Peinture en procès, l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières (Démoris René et Ferran Florence (éds)). Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001. P. 96–97.

² Ibid. P. 97.

³ *Piles de R.* Cours de peinture par principes. Paris: Jacques Estienne, 1708. P. 268–269.

⁴ Baillet de Saint-Julien L.-G. La Peinture. Ode de Milord Telliab. Traduite de l'anglois par M.***, un des Auteurs de l'Encyclopédie, Londres, 1753. BNF, Collection Deloynes, t. 5, pièces 53 à 68. P. 16.

⁵ La peinture en procès... P. 98.

⁶ Ibid. P. 133.

замечательна»⁷. Хвалит Лафон и Луи Токе, говоря, что тот выделяется из толпы портретистов качеством своих произведений. У него «сочная и виртуозная кисть... палитра его весьма возвышенного тона, а манера очень хороша»⁸.

Издатель знаменитой «Литературной корреспонденции» Ф.-М. Гримм признает, что Франция захвачена «эпидемией портретной мании», хотя и полагает, что она пока «не уничтожила большой жанр»⁹. А другой теоретик, Пьер Ришле, уже в 1732 г. сетует, что портретный жанр больше не является привилегией аристократии, и в современной ему Франции «нет ни одной хоть сколько-нибудь кокетливой и смазливой женщины из третьего сословия, которая не хотела бы иметь свой портрет»¹⁰.

Некоторые, например художник и теоретик Ш.-Н. Кошен, конкретизировали свои претензии к портрету. Перу этого автора принадлежит целая серия эссе, опубликованных в июле 1755 – декабре 1756 г. и составляющих серию. Эти ироничные тексты призваны выявить несуразности в искусстве и нравах эпохи. Написаны они от имени британца, человека трезвого и разумного, олицетворяющего знаменитый английский здравый смысл и живущего в XXIV в. – действие происходит в 2355 г. Герой Кошена описывает французское искусство XVIII столетия с точки зрения человека совершенно постороннего, а потому способного легко обнаруживать любые странности и особенности. Через своего героя Кошен транслирует собственный взгляд на портрет и на заказчиков, выдвигающих художникам самые абсурдные требования. «Англичанин» удивлен чрезмерной пышностью моды, огромным количеством лент и кружев, занимающих место на полотнах. При этом поражается он тому, какие богатые материалы использовались для изготовления костюмов и как умело передавали их художники средствами живописи. Возмущают героя белые напудренные волосы, которые способны состарить «даже самых молодых и хорошеньких персон»¹¹. Он замечает также, что почти во всех женских портретах можно видеть «лица темно-красного

⁷ Ibid.

⁸ Ibid. P. 136.

⁹ L'Année littéraire ou Suite des Lettres sur quelques écrits de ce temps. V. 5: Amsterdam, Paris, chez Michel Lambert, 1759. P. 217.

¹⁰ Richelet P. Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne. V. 2: Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1732. P. 453.

¹¹ Recueil de quelques pièces concernant les arts, extraites de plusieurs «Mercure de France». Par M. Cochin. Paris, C.-A. Jombert. V. 1. 1757–1771. P. 146.

цвета, который не имеет ничего общего с естественным цветом лица»¹², из чего делает вывод, что «дамы были вынуждены из неизвестных теперь соображений подчиняться обычаю, который их уродовал»¹³ и покрывать лицо краской. Впрочем, «англичанин» готов признать, что те портретисты, которые соглашались передавать на своих полотнах эти нелепости, «не были художниками первого ряда, которым добрая слава достаточно дорога, чтобы сопротивляться общему течению»¹⁴. Еще одна особенность, на которой останавливается «англичанин» – это полубогаженность дамских портретов, что представляется ему «противным благопристойности». Зато героя Кошена увлекают многие атрибуты, которые должны были свидетельствовать о богатстве, утонченном вкусе и образованности моделей. Колонны, драпировки, мебель, целые библиотеки находят себе место на полотнах. По поводу последних «англичанин» как бы наивно замечает, что эти собрания книг были, по всей видимости, парадными и служили украшением интерьеров. Кошен высмеивает таким образом навязчивое стремление заказчиков подчеркивать свою образованность и интерес к наукам и искусствам. Герой Кошена полагает, что тем же целям, видимо, служили глобусы и математические инструменты.

Здесь речь может идти о таких изображениях, как, например, портрет Дюваля д'Эпине работы М.-К. де Латура (1745, Собрание Родшильд, Париж). Королевский секретарь Дюваль д'Эпине, сделавший весьма приличное состояние на разорившей многих финансовой реформе Лоу, на портрете предстает отнюдь не дельцом и политиком, каковым, несомненно, являлся в жизни, а человеком интеллектуальных занятий. Он сидит за столом перед тяжелым открытым фолиантом, за которым виднеется глобус и книжная полка. Герой полотна оборотился к зрителю, будто бы только оторвавшись от чтения, и двумя пальцами берет из табакерки понюшку табаку.

Те же атрибуты интеллектуальных интересов можно видеть и на портрете маркизы де Помпадур, принадлежащем тому же мастеру (Лувр, Париж). Эта работа была представлена в Салоне 1755 г., т. е. во время выхода в свет сочинения Кошена. И хотя здесь появление книг и прочих знаков учености в значительной степени обосновано, пример Помпадур вдохновил многих, кто отстоял весьма далеко от нее в интеллектуальном плане, но желал выглядеть подобным же образом.

¹² Ibid. P. 147.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid. P. 148.

Не без остроумия «англичанин» замечает, что любимым занятием дам XVIII в. было, очевидно, выращивание цветов и разведение птиц, в частности «орлов, которых они поили белым вином из золотых кубков»¹⁵, а первым удовольствием – «опираться на опрокинутые сосуды, из которых изливается на землю вода»¹⁶. Эта ирония весьма согласуется с общим критическим настроением знатоков по отношению к мифологизированному портрету. Еще Роже де Пиль замечал, что мифологизированный костюм не отражает реалий своего времени и, соответственно, лишает портрет важнейшей функции – памяти. «Портреты, являясь частью истории, – пишет он, – должны быть верны во всех деталях»¹⁷. Позже ту же претензию к портретам высказывал в 1750 г. и Руссо, сожалея, что человек, как в жизни, так и в искусстве «не смеет казаться тем, чем является»¹⁸.

Понятно, что, говоря об орлах, золотых кубках и опрокинутых сосудах, Кошен имеет в виду в первую очередь работы таких мастеров, как Ж.-М. Наттье. Изначально живописцы активно использовали мифологические мотивы, изображая членов королевской семьи и приближая их, таким образом, к богам. Однако, как пишет М. Шнайдер, «в начале XVIII столетия в этом представлении участвуют не только царственные особы, но весь двор, все благородное сословие, и наконец, выскочки из среды буржуазии»¹⁹. Так, Наттье многократно портретировал своих заказчиц в виде Гебы – богини юности, прислуживавшей богам Олимпа и подносившей им вино. Еще в 1738 г. Наттье изобразил в виде Гебы Шарлотту-Луизу де Роган-Гемене (Версаль). Юная модель представлена в сине-белых одеяниях, волосы ее украшены цветами, а на плечо спускается нить жемчуга. Восседающая на облаках, модель смотрит на зрителя, тогда как к чаше в ее руке подлетает орел Зевса, сжимающий в когтях огненные молнии. В 1744 г. Наттье представил в том же амплу герцогиню Шартрскую (Национальный музей, Стокгольм) и герцогиню де Шольн (Лувр), заметим, по рождению принадлежавшую буржуазной среде. Последнее полотно несколько отличается от прочих аналогичных работ Наттье, поскольку орел спускается к героине из левого верхнего угла картины. Его вытянутое ввысь

¹⁵ Ibid. P. 153.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ *De Piles R.* Op. cit. P. 282–283.

¹⁸ *Rousseau J.-J.* Discours qui a remporté le prix à l'académie de Dijon. En l'année 1750. A Geneve, chez Barillot & fils [i. e.]. Paris: Noël Jacques Pissot, 1750. P. 43.

¹⁹ Schneider 2020. <https://books.openedition.org/editionsms/24089> (дата обращения 16 ноября 2022).

крыло и расположенный под ним пучок молний являют собой параллели диагонально расположенной фигуре, будто бы взмывающей ввысь на облаке. Композиция оказывается очень динамичной и приобретает героический характер небесного триумфа.

К 1753 г. относится портрет в виде Гебы мадам Лефевр де Курмартен (Национальная галерея, Вашингтон) – поздняя и самая уравновешенная композиция Наттье на уже многократно повторенный сюжет. Героиня сидит в спокойной и изящной позе, глядя на зрителя. Она наклоняет кувшин над кубком, но вино оттуда не изливается. Кажется, будто предметы эти – театральные реквизиты, о котором сама модель почти забыла. Орел, выглядывающий из-за правого края картины, заинтересованно взирает на кубок. Никаких молний в когтях у него нет, отчего он, как кажется, становится ближе к обитателям птичьего двора, чем к небожителям.

Любопытно, что мода на «Геб» сохранялась очень долго и продолжала поддерживаться царственным заказчиком. В 1773 г. Ф.-Ю. Друэ изобразил в виде Гебы Марию-Антуанетту (музей Конде, Шантийи). Заключенная в овал композиция изображает королеву все с теми же атрибутами. Однако совершенно отрешенный вид модели заставляет воспринимать их как еще более условные.

Мода, рожденная во Франции, распространялась вместе с французскими художниками даже после революционных событий 1789 г. М.-Л.-Э. Виже-Лебрэн, уехавшая в Рим из революционной Франции, получила заказ на «Гебу» от супруги английского посланника Анны Питт (1792, ГЭ, Санкт-Петербург). Антикизирующая мода 1790-х гг. позволяла представить модель одновременно и как олимпийскую богиню, и как современную женщину. Орел, наклонившийся над чашей, получился весьма характерным, возможно потому, что художница имела возможность наблюдать птицу, о чем свидетельствует забавный пассаж из ее воспоминаний:

Я писала этого орла с натуры и думала, что он меня сожрет. Он принадлежал кардиналу де Берни. Злокозненное животное, привыкшее постоянно находиться на открытом воздухе ... было в такой ярости от необходимости сидеть в моей комнате, что просто исходило злобой на меня. Уверю, мне было по-настоящему страшно²⁰.

Замечательный контраст между взаимодействием художницы с орлом, описанное в тексте, и взаимодействием невозмутимой

²⁰ Élisabeth Vigée Le Brun: Mémoires d'une portraitiste. Préface de J.-P. Couzin. Paris: Edition SCALA, 2003. P. 91.

«Гебы» с изображенным вестником богов создает даже несколько комический эффект. Художница конца XVIII столетия не только сама остро чувствует условность таких композиций, но и дает ее ощутить своему читателю.

Что касается воды, изливающейся из опрокинутых сосудов, на которые облакачиваются томные красавицы, то здесь Кошен имеет в виду еще один модный сюжет, нашедший воплощение в работах Наттье и иных мастеров того времени. Писали таким образом как членов королевской семьи, так и многих других благородных заказчиц. Ранний, развернутый вариант композиции Наттье, включающий в себя пейзаж с павильоном и двух второстепенных персонажей, изображает Марию-Анну де Бурбон у минеральных источников Шантийи (1729, музей Конде, Шантийи). Позднее конкретика полностью ушла из аналогичных композиций, которые несколько редуцировались и предполагали лишь изображение одной фигуры и некоторых элементов пейзажа. Так написана Виктория, дочь Людовика XV (1751, музей изящных искусств, Сан-Паулу), а также Элизабет де Ларошфуко (1740, частное собрание). Как отмечает М. Шнайдер,

...изобретенная иконография богини вод не базируется на каком-либо конкретном мифе, но использует существующие формальные коды, чтобы обогатить актуальный образ, обеспечив ему различные уровни прочтения²¹.

Можно воспринимать героиню подобной композиции как нимфу источника, или прекрасную смертную, испившую вод вечной молодости и приобщившуюся таким образом к миру небожителей, даже просто как олицетворение стихии Воды.

Третья чрезвычайно популярная «роль», пришедшая по вкусу заказчицам портретов, был образ весталки – олицетворение чистоты и невинности. Хотя Кошен о весталках не упоминает, другие критики и теоретики уделили таким портретам немало внимания. Дидро, с 1759 г. сочинявший отзывы на знаменитые академические Салоны, довольно резко высказывается о подобных портретах. В 1759 г. он пишет по поводу такой «Весталки» Наттье:

Вы, пожалуй, вообразите себе молодость, невинность, простодушие, распущенные волосы, одежду с широкими складками и капюшоном, не закрывающим лишь часть лба, бледность (ведь бледность пристала как

²¹ Schneider 2020. <https://books.openedition.org/editionsms/24089> (дата обращения 16 ноября 2022).

любви, так и набожности). Ничего подобного. Вместо этого – изящная прическа, изысканный туалет, все жеманство светской женщины и глаза, полные сладострастия, если не сказать сильнее²².

Этот портрет (1759, Художественном музее, Северная Каролина) изображает молодую женщину в белой тунике и синем плаще. Обеими руками она придерживает закрепленное на голове золотым обручем покрывало. Модель очень красива, но никак не демонстрирует свойственных весталке добродетелей. Об обязанностях жриц Весты напоминают две фигуры на заднем плане, поддерживающие огонь на алтаре.

Уже через два года, в 1761 г., Дидро пришлось описывать другую весталку, на этот раз принадлежащую кисти Грёза, который изобразил таким образом свою жену:

Вот так весталка! Грёз, дорогой мой, да вы насмехаетесь над нами! Скрещенные на груди руки, вытянутое лицо, признаки старения, огромные глаза, в печали обращенные к небу, покрывало, широкими складками ниспадающее с головы, – да это же мать всех скорбей, но только слабохарактерная и несколько жеманная²³.

Дидро, в отличие от Кошена, выступает здесь не против мифологизации как таковой, но против несоответствия образа и личных свойств, качеств модели.

Впрочем, если мы обратимся к статье, посвященной портрету в Энциклопедии Дидро и д'Аламбера, то сможем прочесть следующее:

В портрете ...сходство – главное качество. Все, способствующее тому, чтобы оно стало слабее или исчезло – абсурдно. Поэтому все украшательства, вводимые в портрет в ущерб изображению головы, говорят о непоследовательности. По этой же причине любой атрибут, который под предлогом превратить портрет в картину, вводит нас в заблуждение и препятствует узнаванию, является ошибкой, слабостью и проистекает от неспособности воплотить главную цель такого произведения – схватить сходство. [...] В самом деле, можно ли признать портрет своей жены или кого-либо другого ... в языческом изображении безумной, сбежавшей с Олимпа, пересекающей небо на облаке или явленной в виде Минервы в солдатской каске. Однако те,

²² Дидро Д. Салоны: [пер. с фр.] [Сост., общ. ред. Л.Я. Рейнгардт]: В 2 т. М.: Искусство, 1989. Т. 1. С. 25.

²³ Там же. С. 49–50.

кто заказывает портреты, любят эти личины, они рядятся в маски и удивляются, что их не узнают²⁴.

Таким образом, главным достоинством портрета объявляется сходство. Во второй половине века мифологизированный портрет во многом сдает свои позиции, однако сам жанр продолжает пользоваться огромной популярностью у заказчиков. В немалой степени повышается значение камерного портрета, где на первое место выходят личность, настроения и чувства модели. И хотя дамы здесь предстают в своем жизненном амплуа, одетые по моде своего времени, неугомонные критики все же продолжают адресовать упреки заказчикам. Так, один из критиков, откликаясь на Салон 1779 г., пишет:

Я думаю, что манера нынешних женщин неумеренно пользоваться косметикой только вредит колориту современных портретистов, привыкших изображать не естественные цвета, а румяна и белила [...] Даже Ван Дейк не смог бы создать ни одного из тех прекрасных портретов, которыми мы привыкли восхищаться, если бы смотрел на раскрашенные лица и черные волосы, густо покрытые красной пудрой²⁵.

Иногда критики приходили к выводу, что аксессуары на портретах заслоняют саму модель. Особенной критике подвергался за это А. Рослин – мастер, в совершенстве владеющий искусством передачи самых разнообразных материалов. Автор сочинения *Miracle de nos jours* замечает: первое, что зритель видит на полотнах Рослина – это аксессуары, лица моделей обнаруживаются «лишь долгое время спустя»²⁶. Разумеется, ответственность за это должны были разделить с художником и заказчики, которые обвинялись в том, что, требуя сходства, не желали тратить много времени на позирование. Об этом свидетельствуют как критики, так и сами художники. Дидро, описывая некоторые из работ А. Рослина, отмечает, что

²⁴ Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. V. XIII. [pom – regg]. A Neufchastel, chez Samuel Faulche & Compagnie Libraires & Imprint. P. 153.

²⁵ Radet J.-B. Ah ! Ah ! Encore une critique du sallon ! Voyons ce qu'elle chante ! A Grenade et se trouve à Paris chez les libraires qui vendent des nouveautés, 1779. C. 13.

²⁶ Miracle de nos jours : Conversation écrite et recueillie par un sourd et muet et la bonne lunette, dans lesquels on trouvera non seulement la critique des ouvrages exposés au Sallon, mais la critique de nos peintres et sculpteurs les plus connus (1779). Collection Deloynes. V. 11. P. 21.

...позы их [моделей] явно взяты у манекенов. Позировавшие давали художнику посмотреть на их лица пять-шесть раз, а затем он заканчивал как мог [...]»²⁷.

На те же обстоятельства жаловался и Луи Токе, когда говорил, что знатные заказчики «дают нам слишком мало времени и позируют очень плохо» [Hedley 2003, p. 162]. Большинству мастеров, работающих в жанре портрета, приходилось мириться с этими обстоятельствами. Однако были живописцы, которые ставили себя в особое положение и держались весьма независимо по отношению даже к самому знатному заказчику. Ярким примером является здесь М.-К. де Латур. Как известно, он требовал длительных сеансов позирования и не терпел опозданий и капризов. Как пишет А. Леруа, Латур

...желал сохранить самобытность своих творческих изысканий, избежать советов, мнений, капризов, а часто и прямых приказов со стороны мужчин и женщин, усматривающих в портрете лишь их собственное приукрашенное отражение [Leroy 1953, p. 328].

Чтобы проникнуть во внутренний мир модели, понять, как меняющиеся настроения проявляются во внешнем облике, он

...анализировал, изучал, наблюдал за своими моделями ... старался проникнуть в их внутренний мир и понять все разнообразные аспекты их характеров. Он закидывал их вопросами, фамильярно беседовал с ними, высказывал мнения, о которых они не спрашивали [Leroy 1953, p. 146].

Латур относится к тем рефлексирующим художникам, которые оставили немало суждений о собственном искусстве. Вот что он пишет в письме 1763 г. маркизу де Мариньи:

Сколько внимания, поисков, трудных согласований, чтобы сохранить в портрете единство, несмотря на постоянные изменения, которые производят на человеческом лице мысли и движения души! Каждое такое движение требует нового портрета [...] [Renard 2003, p. 22].

Это отношение мастера к своему искусству подтверждается и тем, что писала одна из любимых моделей Латура мадам де Шаррьер:

²⁷ Дидро Д. Указ. соч. Т. 2. С. 229.

Его самое сильное желание – вложить в мой портрет все, что я говорю, все, что я думаю, все, что я чувствую, он убивает себя этим [Pommier 1998, p. 339].

Специализацией Латура стал камерный портрет, выполненный в технике пастели. Количество атрибутов и аксессуаров у него сильно редуцировано по сравнению с работами таких мастеров, как Наттье, Токе и Рослин, а значение любых предметов, появляющихся рядом с моделью, возрастает обратно пропорционально их количеству. В этом отношении любопытен «Портрет мадемуазель Ферран, размышляющей над трудами Ньютона» (1753, Старая Пинакотека, Мюнхен). Дама, происходящая из «богатой и образованной парижской семьи»²⁸, не просто сидит за книгой, она погружена в весьма трудные научные материи. На модели простой белый шелковый наряд, состоящий из чепца и домашнего платья с накинутым на него пеньюаром. Толстая книга на столе – фактически единственный аксессуар, составляющий аккомпанемент фигуре. Легкий прищур глаз и едва заметная полуулыбка создают вокруг модели ауру задумчивости, какой-то внутренней жизни. Зритель оказывается допущен в интимное пространство личных комнат и собственных размышлений модели, что несколько не было характерно для мифологизированного портрета первой половины века.

Разумеется, заказчики не отказывались от желания видеть на полотне свой идеальный, усовершенствованный облик.

Портрет, – писал художник Жак Казанова, – это драма, которая разыгрывается между двумя существами. Модель старается себя изменить в пользу идеала, навязанного ей определенным социальным классом, и скрывает свою истинную сущность от художника; но, в какой-то момент она допускает по случайности взгляд или жест, обнаруживающий особенности ее индивидуальности [Renard 2003, p. 25].

Позволить себе забыть об идеале нередко означало вызвать недовольство заказчика, поступить наоборот – значило отказаться от портретного в портрете, то есть, по сути, от самого жанра. Художнику приходилось умело соблюдать равновесие между идеальным и жизненным. А. Леруа считает, что Латуру удавалось в течение долгих лет сохранять расположение заказчиков именно потому, что мастер умел

²⁸ Maurice Quentin de La Tour, Mademoiselle Ferrand meditiert über Newton, um 1752, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München, URL: <http://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/bwx062OGm8> (дата обращения 16 ноября 2022).

...благожелательно передавать их характерные черты. Он любил свою эпоху, признавая ее достоинства, льстил себя надеждой, что понимает ее, был глубоко интегрирован в общество, где развился его талант и где он получал знаки уважения и восхищения [Leroу 1953, p. 328].

Латур, Перронно, даже самый старший из них – Луи Токе – писали одни только портреты и ничего, кроме портретов. Это было ново. Теперь художники не считали нужным подтверждать свою репутацию созданием исторических полотен, зарабатывать декоративными композициями для украшения интерьеров. Захватившая общество идея проникновения во внутренний мир человека заставляла воспринимать портрет как труднейший из жанров и уважать талантливых портретистов. Дидро пишет, что

...жанр портрета так труден, что, по словам Пигалля, он никогда не создавал портрета, не испытывал желания его бросить²⁹.

Даже исторические живописцы, возведенные Академией на высшую иерархическую ступень и, вследствие этого, формально доминирующие над всеми остальными мастерами, нередко признавали особенную сложность портрета. По словам того же Дидро, художник Пьер однажды сказал:

Знаете ли вы, почему мы, исторические живописцы, не беремся писать портреты? Это слишком трудно [Pommier 1998, p. 384].

Художники выставляли большое количество портретов в академических Салонах. Это была, помимо прочего, еще и очень хорошая реклама, позволяющая привлекать новых и новых заказчиков, поскольку Салон, по словам М. Шидера, превратился в место, где «каждые два года собирался весь парижский бомонд» [Schieder 2013, p. 46]. Л.-С. Мерсье в «Картинах парижской жизни» 1783 г. издания почти в точности повторяет сорокалетней давности жалобы Лафона о том, что посетитель Салонных вынужден созерцать

портреты финансистов и торговцев, служащих первого и второго рангов, безобразных аристократок, никому неизвестных, чрезмерно нарумяненных дам полусвета и президентов неизвестно чего с напудренными щеками³⁰.

²⁹ Дидро Д. Указ. соч. Т. 2. С. 356.

³⁰ Mercier L.-S. Tableau de Paris. Т. 5. Amsterdam, 1783. P. 319–320.

Однако это уже едва ли кто-нибудь мог воспринять всерьез. Поток заказов на портреты от частных лиц не иссякал, а Салон по-прежнему служил местом встречи всех этих разнообразных персон, как живых, так и изображенных.

Фактически французская школа портрета явилась плодом сотрудничества живописцев и частного заказчика. Академия через критиков и теоретиков пыталась воздействовать на развитие данного жанра, умерить количество таких работ и общественный энтузиазм, однако по большей части сетования авторов, как академических, так и независимых, не приносили результатов. Клиентура портретистов была слишком многочисленна, слишком богата и слишком заинтересована в формировании собственного образа. Тем более что образ этот не оставался в стенах кабинета, а начинал собственное социальное существование: отправлялся в Салон, расходился в виде гравюр не только по Парижу, но и по другим странам. Даже сама Академия при явном стремлении оставить первенство за историческим жанром, ценила своих портретистов и позволяла им активно выставляться в Салоне. Критика, которой подвергался портрет, не была услышана современниками, но оказалась весьма полезна для исследователей нашего времени, поскольку дает возможность более глубоко исследовать вкусы заказчиков XVIII столетия. Эти вкусы, разумеется, не оставались неизменными: на смену усиленной мифологизации образов начала и середины века приходит интерес к камерным изображениям, где главный акцент сделан на внутреннем мире модели, ее душевной и частной жизни. При этом продолжали цениться аксессуары, иллюзионистично переданная фактура материалов. Французские художники умели ответить любым запросам, сформировав самую сильную портретную школу в Европе. Интерес к личности, глубокие исследования человеческой природы, характерные для Века Просвещения, только подталкивали развитие портретной живописи, которая завоевала всеобщее уважение на родине и активно воздействовала на искусство других стран европейского круга, о чем может пойти речь в отдельном исследовании.

Источники

Дидро Д. Салоны: [пер. с фр.] [Сост., общ. ред. Л.Я. Рейнгардт]: В 2 т. М.: Искусство, 1989. Т. 1. 270 с.; Т. 2. 399 с.

Baillet de Saint-Julien L.-G. La Peinture. Ode de Milord Telliab. Traduite de l'anglais par M.***, un des Auteurs de l'Encyclopédie, Londres, 1753. BNF, Collection Deloynes, t. 5, pièces 53 à 68. 17 p.

- Élisabeth Vigée Le Brun: Mémoires d'une portraitiste. Préface de J.-P. Couzin. Paris: Édition SCALA, 2003. 224 p.
- Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. V. XIII. [pom – regg]. A Neufchastel, chez Samuel Faulche & Compagnie Libraires & Imprint. 949 p.
- L'Année littéraire ou Suite des Lettres sur quelques écrits de ce temps. V. 5. Amsterdam; Paris, chez Michel Lambert, 1759. 376 p.
- La Peinture en procès, l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières (Démoris René et Ferran Florence (éds)), Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001. 420 p.
- Mercier L.-S.* Tableau de Paris, T. 5. Amsterdam, 1783. 380 p.
- Miracle de nos jours : Conversation écrite et recueil par un sourd et muet et la bonne lunette, dans lesquels on trouvera non seulement la critique des ouvrages exposés au Sallon, mais la critique de nos peintres et sculpteurs les plus connus (1779). Collection Deloynes. V. 11. 48 p.
- Piles de R.* Cours de peinture par principes. Paris: Jacques Estienne, 1708. 547 p.
- Radet J.-B.* Ah ! Ah ! Encore une critique du Sallon ! Voyons ce qu'elle chante ! A Grenade et se trouve à Paris chez les libraires qui vendent des nouveautés, 1779. 32 p.
- Recueil de quelques pièces concernant les arts, extraites de plusieurs «Mércure de France». Par M. Cochin. Paris, C.-A. Jombert. V. 1. Paris, 1757–1771. 239 p.
- Richelet P.* Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne. V. 2. Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1732. 942 p.
- Rousseau J.-J.* Discours qui a remporté le prix à l'académie de Dijon. En l'année 1750. A Geneve, chez Barillot & fils [i. e. Paris: Noël-Jacques Pissot, 1750. 71 p.

Литература

- Золотов 1968 – *Золотов Ю.К.* Французский портрет XVIII века. М.: Искусство, 1968. 276 с.
- Помян 2022 – *Помян К.* Коллекционеры, любители и собиратели. Париж, Венеция: XVI–XVIII века. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2022. 400 с.
- Corvisier 1978 – *Corvisier A.* Arts et sociétés dans l'Europe du XVIIIe siècle. Paris: Presse universitaire de France, 1978. 244 p.
- Dumont-Wilden 1909 – *Dumont-Wilden L.* Le portrait en France. Bruxelles: G. van Oest & cie, 1909. 276 p.
- Guichard 2008 – *Guichard Ch.* Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle. Seyssel: Champs Vallon, 2008. 392 p.
- Hedley 2003 – *Hedley J.* L'influence française sur l'art du portrait anglais au XVIIIe siècle // De soie et de poudre. Versailles, 2003. P. 103–135.
- Leroy 1953 – *Leroy A.* Maurice Quentin de La Tour et la société française du XVIIIe siècle. Paris: Edition Albin Michel, 1953. 350 p.

- Maurice Quentin de La Tour, Mademoiselle Ferrand meditiert über Newton, um 1752, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München, URL: <http://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/bwx062OGm8> (дата обращения 16 ноября 2022).
- Pommier 1998 – *Pommier E.* La théorie du portrait. De la Renaissance aux lumières. Paris: Gallimard, 1998. 508 p.
- Renard 2003 – *Renard Ph.* Portraits & autoportraits d'artistes au XVIIIe siècle. Paris: Renaissance du Livre, 2003. 189 p.
- Schieder 2013 – *Schieder M.* Les Portraits sont devenus un spectacle nécessaire à chaque Français. Le discours esthétique sur le portrait au milieu du XVIIIe siècle (...) // Christian Michel and Carl Magnusson (eds.): *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.* Paris, 2013, pp. 41–58.
- Schneider 2020 – *Schneider M.* Belle comme Venus. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme. Centre allemand d'histoire de l'art (DFK Paris), 2020. 370 p. URL: <https://books.openedition.org/editionsmsh/24089> (дата обращения 16 ноября 2022).

References

- Corvisier, A. (1978), *Arts et sociétés dans l'Europe du XVIIIe siècle*, Presse universitaire de France, Paris.
- Dumont-Wilden, L. (1909), *Le portrait en France.*, G. van Oest & cie, Bruxelles.
- Guichard, Ch. (2008), *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle.* Seyssel, Champs Vallon.
- Hedley, J. (2003), L'influence française sur l'art du portrait anglais au XVIIIe siècle, *De soie et de poudre*, Versailles, pp. 103–135.
- Leroy, A. (1953), *Maurice Quentin de La Tour et la société française du XVIIIe siècle*, Edition Albin Michel, Paris.
- Maurice Quentin de La Tour, Mademoiselle Ferrand meditiert über Newton, um 1752, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, available at: <http://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/bwx062OGm8> (Accessed 16 November 2022).
- Pommier, E. (1998), *La théorie du portrait. De la Renaissance aux lumières*, Gallimard, Paris.
- Pomyan, K. (2022), *Kolleksionery, lyubiteli i sobirатели. Parizh, Venetsiya: XVI–XVIII veka.* [Collectors, connoisseurs, gatherers. Paris. Venice: 16th–18th centuries.], Izd-vo Evropeiskogo un-ta v Sankt-Peterburge, Saint Petersburg, Russia.
- Renard, Ph. (2003), *Portraits & autoportraits d'artistes au XVIIIe siècle*, Renaissance du Livre, Paris.
- Schieder, M. (2013), « Les Portraits sont devenus un spectacle nécessaire à chaque Français. Le discours esthétique sur le portrait au milieu du XVIIIe siècle (...) », Christian Michel and Carl Magnusson (eds.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Paris 2013, pp. 41–58.

- Schneider, M. (2020), *Belle comme Venus*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Centre allemand d'histoire de l'art (DFK Paris), available at: <https://books.openedition.org/editionsmsmh/24089> (Accessed 16 November 2022).
- Zolotov, Yu.K. (1968), *Frantsuzskii portret XVIII veka* [The 18th-century French portrait painting], Iskuststvo, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Елена Е. Агратина, кандидат искусствоведения, доцент, Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия; 119146, Россия, Москва, 2-я Фрунзенская ул., д. 5, agratina_elena@mail.ru

Information about the author

Elena E. Agratina, Cand. of Sci. (Art Studies), associate professor, Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia; bld. 5, 2nd Frunzenskaya Street, Moscow, Russia, 119146; agratina_elena@mail.ru