

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Абрамкин И.А. — Роль аксессуара в женском интерьерном портрете М.-Э. Вижье-Лебрен // Человек и культура. – 2023. – № 6. – С. 153 - 163. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.6.69108 EDN: DVDBJM URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=69108](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69108)

## Роль аксессуара в женском интерьерном портрете М.-Э. Вижье-Лебрен

Абрамкин Иван Александрович

кандидат искусствоведения

Доцент, Факультет истории искусства, кафедра теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет

125047, Россия, г. Москва, Мясницкая площадь, 6

✉ [ivanabramkin@list.ru](mailto:ivanabramkin@list.ru)



[Статья из рубрики "Искусство и искусствознание"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8744.2023.6.69108

### EDN:

DVDBJM

### Дата направления статьи в редакцию:

25-11-2023

### Дата публикации:

23-12-2023

**Аннотация:** Статья посвящена рассмотрению женских интерьерных портретов, созданных М.-Э. Вижье-Лебрен (1755–1842) во время пребывания в России (1795–1801 годы). Целью исследования является выявление роли аксессуара в портретной концепции французской художницы, которая отличается пристальным вниманием к предметной составляющей живописи и разнообразным деталям. Актуальность работы обусловлена тем, что внимательное изучение данной группы произведений, представляющих модель в поясном срезе, способствует как сравнению с портретами, которые изображают фигуру в поколенном срезе или в полный рост и акцентируют объемно-пространственные аспекты в ее трактовке, так и выявлению специфики творческого подхода М.-Э. Вижье-Лебрен при создании различных вариантов интерьерного портрета в России. Методология исследования основана на сочетании

формального, сравнительно-исторического и контекстуального анализа для определения характерных черт интерьерного портрета в творчестве мастера. Проведенное исследование позволяет прийти к выводам о том, что аксессуар в портретной концепции французской художницы не только показывает увлечения модели и ее семейные добродетели, но и усиливает выразительность произведения и индивидуальность портретируемой. При этом следует отметить, что трактовка аксессуаров демонстрирует скорее знаки некоторого действия, чем активную вовлеченность в него, и тем самым имеет условный характер, типологически соответствуя распространенному варианту полупарадного мужского портрета в виде государственного деятеля. Кроме того, подход М.-Э. Виже-Лебрен к данному типу интерьерного портрета обладает рядом характерных черт, к числу которых относятся убедительность и компактность позы, яркий колорит, интенсивное освещение, значительное внимание к написанию костюма и особая роль аксессуаров для индивидуализации облика модели.

**Ключевые слова:**

XVIII век, русское искусство, Виже-Лебрен, портрет, аксессуар, интерьер, живопись, женский образ, французская школа, руссика

Знаменитая французская художница Мари-Элизабет Виже-Лебрен (1755-1842) провела в России несколько лет (период 1795–1801 годов), но успела за это недолгое время создать целую галерею женских образов, которая занимает важное место в развитии портретного жанра на рубеже XVIII-XIX веков. Творческий подход М.-Э. Виже-Лебрен отличается пристальным вниманием к отображению материальной стороны живописи и стремлением к созданию произведений, обладающих парадным эффектом. В связи с этим представляется закономерным, что именно интерьерный портрет оказывается одним из излюбленных типов изображения как для самой художницы, так и для русских заказчиков, и воплощает главные особенности ее художественной манеры [\[1, с. 107\]](#).

Произведения, относящиеся к данной группе, представляют модель в поленном срезе и в полный рост, подчеркивая тем самым объемно-пространственные аспекты размещения фигуры в интерьере, или в поясном и погрудном срезе, акцентируя внимание на ее трактовке с помощью различных аксессуаров. Если первый вариант уже исследовался автором отдельно [\[2\]](#), то целью данной статьи является рассмотрение нескольких женских интерьерных образов М.-Э. Виже-Лебрен для выявления роли индивидуальных атрибутов в ее портретной концепции. Результатом изучения произведений также станет сопоставление подходов, используемых французской художницей для трактовки образа в двух разных вариантах интерьерного портрета, что и определяет актуальность исследования.

Интерьерный портрет, предполагающий изображение модели в обстановке своих занятий, активно развивался в европейском искусстве XVIII века и был достаточно редким в русской культуре того времени [\[3, с. 32\]](#). Немногочисленные примеры создавались представителями французской школы, которая стала оказывать еще более заметное влияние на отечественную портретную традицию в последней трети столетия. Значимой особенностью французского портрета являлось активное взаимодействие с близлежащими жанрами [\[4, с. 131\]](#), что усиливало сюжетное начало в представлении модели. Подобное положение дел вполне соответствовало эстетическим воззрениям главного французского теоретика искусства XVIII века – Дени Дидро (1713-1784),

который призывал художников при создании индивидуального облика отражать типические характеристики модели, проявляющиеся в поведении, костюме, занятиях и сословной принадлежности человека [\[5, с. 9\]](#). В этом отношении М.-Э. Виж-Лебрен может быть названа достойной представительницей французской школы живописи, обладавшей необходимым мастерством для изображения модели в уютной и привычной для нее обстановке [\[6, р. 103\]](#). Художница внимательно относилась к самым разнообразным деталям, воспринимая этот аспект неотъемлемой составляющей искусства с отсылками к великому Рафаэлю (1483-1520), который ничего не оставлял без внимания [\[7, р. 205\]](#). Еще до эмиграции М.-Э Виж-Лебрен зачастую включала в свои произведения дорогие аксессуары [\[8, р. 104\]](#), которые придавали композициям особую красоту, а моделям – элегантную индивидуальность.

Первым произведением в данном ряду, связанном с русским этапом творчества М.-Э. Виж-Лебрен, является «Портрет А.С. Строгановой» (1793; частная коллекция), который был написан в Вене еще до приезда французской художницы в Россию. Баронесса Анна Сергеевна Строганова (1765-1824), урожденная Трубецкая, была дочерью князя Сергея Алексеевича Трубецкого (1731-1777) [\[9, с. 305\]](#), родной сестрой графини Е.С. Самойловой (1763-1830), портрет которой с детьми был также написан М.-Э. Виж-Лебрен уже в России, и в 1791 году вышла замуж за дипломата Григория Александровича Строганова (1770-1857) [\[10, р. 268\]](#). В Петербурге художница создает еще один образ А.С. Строгановой, представляющий ее с сыном и рассмотренный автором в отдельном исследовании [\[11\]](#).

М.-Э. Виж-Лебрен изображает модель в поперечном срезе сидящей в пол-оборота к зрителю и обхватывающей руками вазу с цветами, расположенную на небольшом столике, покрытом тканью, в правой части произведения. Труднодоступность этого портрета и, следовательно, небольшое количество репродукций, отличающихся не самым высоким качеством, обуславливают существующие сложности его изучения, одной из которых является определение характера заднего плана произведения: ровный зеленоватый тон фона намекает на наличие природных мотивов, окружающих фигуру, что подтверждается изображением цветов в вазе и теплым фасоном платья модели, но особенности организации композиции и расположения А.С. Строгановой позволяют отнести этот портрет к группе произведений, представляющих модель в интерьере. М.-Э. Виж-Лебрен использует укрупненный масштаб изображения, при котором фигура А.С. Строгановой занимает практически все пространство картины. Убедительность в расположении модели получает дополнительную выразительность благодаря условному фону и акценту на передний план произведения, проявляющемуся в размещении маленького столика, на котором стоит ваза с цветами. Таким образом, укрупненность и предельная компактность изображения демонстрируют отсутствие пространственной градации в построении композиции и свидетельствуют об интерьерном характере «Портрета А.С. Строгановой».

Изображение самой модели отличается композиционной убедительностью и естественностью движений. Легкий разворот фигуры А.С. Строгановой в левую сторону артикулирован направлением складок ее платья, придающих образу приподнятость и некоторую подвижность, и положением ее правой руки, которая, несмотря на выступающий локоть, имеет плавные и расслабленные очертания и деликатно фиксирует композиционный центр произведения, соответствуя бордовому поясу, мягко обхватывающему талию модели, и выступающему углу небольшого столика, на котором стоит ваза с цветами. Изображение цветов играет важную роль для конкретизации

портретной характеристики.

Лицо А.С. Строгановой написано с использованием яркого источника освещения, с тщательным воспроизведением физиогномических черт и отражает задумчивое состояние модели, которое проявляется во внимательном написании рук: ладонью правой руки А.С. Строганова свободно обхватывает основание вазы, тогда как тонкими пальцами левой руки придерживает несколько лепестков, что акцентирует внутреннее спокойствие и утонченность портретируемой. Колористическое решение соответствует и расположению модели, и ее портретной характеристике, отличаясь лаконичностью и выдержанностью. М.-Э. Виже-Лебрен выстраивает колорит на сочетании зеленых, бордовых и коричневых оттенков, продуманное распределение которых приводит к их выразительной переключке в пространстве картины: так, более светлый зеленый тон платья модели позволяет выделить фигуру на фоне заднего плана, тогда как бордовый оттенок пояса соответствует бутонам цветов, а коричневый оттенок кудрявых волос – бархатной ткани, покрывающей столик с вазой.

Таким образом, «Портрет А.С. Строгановой» отличается плоскостным построением произведения и компактностью в расположении фигуры, которая сочетает в себе естественность движений с убедительностью позы, достигнутой продуманными композиционными нюансами, и с утонченностью образного решения, которая проявляется в лаконичном и благородном колорите, в изображении вазы с цветами и в деликатной моделировке рук модели, что в совокупности усиливает интерьерный характер произведения, обладающий камерным эффектом.

Следующим произведением является «Портрет Н.И. Куракиной» (1797; музей изобразительных искусств Юты), которая может быть названа одной из самых интересных женщин той эпохи. Княгиня Наталья Ивановна Куракина (1768-1831), урождённая Головина, была дочерью коллежского советника Ивана Сергеевича Головина (1735-1802) и в 1783 году вышла замуж за генерал-прокурора и впоследствии министра внутренних дел Алексея Борисовича Куракина (1759-1829) [\[12, с. 34\]](#). После оставления мужем государственных дел и переезда в имение она под предлогом поправки здоровья уехала за границу на 3 года и повторила путешествие в 1820-х годах, где встречалась с видными деятелями политики, науки, литературы и искусств: Клеменс фон Меттерних (1773-1859), Шарль Морис де Талейран (1754-1838), Артур Уэлсли Веллингтон (1769-1852), Александр фон Гумбольдт (1769-1859), Стендаль (1783-1842), Проспер Мериме (1803-1870), Анджелика Каталани (1780-1849), Джоаккино Россини (1792-1868), Антонио Сальери (1750-1825), Ференц Лист (1811-1886) [\[10, с. 200\]](#). Н.И. Куракина обладала разнообразными творческими способностями, который воспел поэт Иван Иванович Дмитриев (1760-1837): она сочинила около 50 романсов на русские, французские и итальянские тексты, исполнявшихся на протяжении XIX века, славилась игрой на арфе, обладала прекрасным голосом. Её артистическая репутация была столь известна, что Александр I посылал ей на рассмотрение проекты памятника Минину и Пожарскому.

Впечатления от посещения европейских стран и общения с известными людьми, а также невероятное сочетание творческой одаренности и широкой эрудиции нашли отражение в ее воспоминаниях, которые демонстрируют в том числе особую связь с М.-Э. Виже-Лебрен. Как известно, художница при создании мемуаров в конце жизни не только включила в издание свои письма княгине о жизни в дореволюционной Франции, но и оставила о ней крайне лестные отзывы: «Добрая и очаровательная княгиня Куракина принимала у себя редко, но сама каждый вечер выезжала в свет, чаще всего к княгине

Долгорукой. Хотя бы дважды поговорив с нею, невозможно было не полюбить ее. Ум, сама натура и добрый нрав ее имели нечто невыразимо простодушное, и я называла княгиню семилетним ребенком; она покоряла все сердца, и я сохраняю память о ней отнюдь не только из-за одних моих нежных чувств к ней» [\[13, с. 57\]](#).

М.-Э. Виж-Лебрен представляет Н.И. Куракину в поясном срезе на нейтральном фоне во фронтальном по отношению к зрителю развороте фигуры с изображением нотной книги в руках. В композиционном отношении произведение напоминает еще один известный портрет, созданный французской художницей в России годом ранее, – «Портрет Е.В. Скавронской». Этот образ занимает пограничное место в интерьерном типе изображения М.-Э. Виж-Лебрен, который, как было сказано выше, воплощается в двух разных вариантах. В данном случае модель, с одной стороны, представлена в незначительно разработанном пространстве, обладающем некоторой градацией переднего плана, что напоминает первую группу работ с акцентом на размещении фигуры в интерьере, а с другой – лишена дополнительных атрибутов, свойственных второй группе: роль эффектного аксессуара выполняет красная подушка, размещенная на переднем плане. Более подробному рассмотрению образа Е.В. Скавронской в творчестве М.-Э. Виж-Лебрен посвящена отдельная статья [\[14\]](#).

Поясной срез произведения определяет ограниченный диапазон художественных средств и некоторую простоту в расположении модели, не лишенную, тем не менее, композиционной продуманности. Художница изображает как задний фон, так и передний план, состоящий из круглой столешницы, на которой лежат книги, в левом нижнем углу и из спинки стула в правом нижнем углу, в общей цветовой гамме, имеющей бежевые и коричневатые оттенки и придающей произведению цельность. Более того, особенности трактовки предметов на переднем плане, написанных фрагментарно, подчеркивают не только колористическое единство, но и плоскостный характер композиции, основанной на сочетании поясного формата и укрупненного масштаба. Иными словами, М.-Э. Виж-Лебрен лишает данный портрет какой-либо разработки окружающего фигуру пространства и осознанно акцентирует передний план произведения, способствующий более убедительной репрезентации модели. В изображении Н.И. Куракиной художница уделяет значительное внимание тщательному написанию костюма, который состоит из огненно-оранжевого платья с длинными рукавами, гармонично дополненного по цвету глубокими синими оттенками в шали, поясе и головном уборе. Подобное сочетание укрупненного масштаба с акцентом на изображение костюма напоминает другую группу портретов, созданных на русском этапе творчества М.-Э. Виж-Лебрен, представляющих модель на фоне неба и обладающих парадными чертами.

Несмотря на некоторое сходство внешних признаков, «Портрет Н.И. Куракиной» имеет заметные расхождения с указанными выше работами, что проявляется в специфике портретной характеристики. Произведения с представлением фигуры на фоне неба отличаются некоторой статичностью и невыявленностью состояния модели, во многом обусловленными незначительной ролью изображения рук, которые, как известно, служат средством конкретизации настроения портретируемого. В данном портрете изначально интерьерная ситуация определяет более широкий диапазон художественных приемов для индивидуализации модели, осуществляемой включением в произведение предметов, демонстрирующих личные пристрастия и увлечения человека. Так, изображение нотной книги в момент ее перелистывания, которое сопровождается точными и выразительными движениями рук, придает образу некоторую оживленность, которая, тем не менее, оказывается незначительной по сравнению с лицом, которое моделировано с использованием яркого источника освещения и определяет статичность и

неубедительность портретной характеристики.

Таким образом, колористическое единство и общая невыявленность в написании фона и переднего плана определяют плоскостный характер «Портрета Н.И. Куракиной», который отличается убедительностью и монументальностью расположения фигуры. Эти особенности обусловлены сочетанием поясного среза с укрупненным масштабом изображения, тщательностью и подробностью в написании костюма и некоторой индивидуальностью образа, связанной с включением в произведение предметов, которые отражают личные увлечения модели и придают образу некоторую оживленность несмотря на общую статичность и парадный эффект произведения.

Следующим произведением является «Портрет А.Г. Белосельской-Белозерской» (1798; Национальный музей женщин в искусстве). Анна Григорьевна Белосельская-Белозерская (1773-1846), урожденная Козицкая, была дочерью екатерининского статс-секретаря Григория Васильевича Козицкого (1724—1775) и представительницы семьи богатейшего купца-горнопромышленника Екатерины Ивановны Мясниковой (1746—1833), в 1795 году вышла замуж за известного мецената и дипломата князя Александра Михайловича Белосельского (1752—1809), который смог с помощью брака поправить свое финансовое положение и вызвать общественное недовольство, распространившееся и на жену [\[9, с. 286\]](#). Анна Григорьевна была известна роскошными балами в построенном каменном доме у Аничкова моста и своими хозяйственными способностями, которые проявились в превращении заброшенного Крестовского острова в модное место для строительства дач, что принесло ей прозвище «Lady des Isles».

«Портрет А.Г. Белосельской-Белозерской» заметно выделяется по общему художественному решению. М.-Э. Виже-Лебрэн изображает модель в поясном срезе на нейтральном и неопределенном фоне, имеющем коричневатые оттенки, с легким разворотом фигуры в левую сторону и достигает камерного эффекта в трактовке портретной характеристики, несмотря на богатство, благородство колорита и пышность костюма. Важным художественным приемом, определившим подобное впечатление, стал выбор цвета для написания заднего плана: если глубокий темный фон отличается акцентированием лица модели и скрыванием окружающих предметов, а сероватый фон – общей нейтральностью и сдержанностью, то умеренная интенсивность коричневого тона придает образу, с одной стороны, мягкость и деликатность в написании элементов костюма, а с другой – определяет их яркость и вещественную убедительность.

Художница избирает для изображения одеяния такие оттенки, которые гармонично соответствуют заднему плану и в совокупности усиливают богатство колористического решения: белизна и тонкость платья подчеркивается теплым оттенком желтого жакета, который выступает в роли спокойного тона, оживленного оранжевыми и иссиня-черными оттенками в головном уборе, имеющем форму тюрбана, и в широких складках шали, созвучным по выразительности темным волосам модели. В данном случае костюм, отчасти соответствующий стилистике тюркери, придает облику модели индивидуальный характер. Увлечение турецкой тематикой было важной тенденцией развития французской художественной культуры XVIII века, воплощаемой и в творчестве М.-Э. Виже-Лебрэн и достигло невероятной популярности в середине столетия, особенно после демонстрации на Салоне 1742 года «Портрета Саида Паши, посла султана Махмуда I», который создал Жак Андре Жозеф Авед (1702-1766) [\[15, с. 76\]](#). Затем маркиза де Помпадур (1721-1764) заказала три портрета в образе султанши известному художнику Шарлю Андре ван Лоо (1705-1765), а императрица Мария-Тереза Австрийская захотела быть изображенной в турецком костюме кистью Жан-Этьен Лиотара (1702-1789) [\[16, с. 61\]](#). Стремление к

костюмизации возникло в русском искусстве несколько позднее и стало модным вариантом для создания портрета ближе к концу XVIII века <sup>[17]</sup>. Все это позволяет сказать, что костюм тюркери выполняет роль аксессуара, усиливая исключительность ситуации и определяя неоднозначность образа, который отличается и праздничностью, и некоторой хрупкостью.

Ощущение хрупкости во многом связано с особенностями расположения модели. Легкий разворот фигуры в левую сторону акцентирован развевающимися складками шали, которые скрывают от зрителя руки А.Г. Белосельской-Белозерской, но при этом композиционно не выявлен в организации произведения, что было свойственно многим поясным портретам на фоне природы, обладающими некоторым сходством с этой картиной. Отсутствие композиционных нюансов, отвечающих за убедительность и выразительность расположения фигуры, приводит к статичной позе и определяет неустойчивость и как будто случайность нахождения модели в пределах портрета. Подобная невыявленность художественных средств в расположении А.Г. Белосельской-Белозерской соответствует портретной характеристике, демонстрирующей сдержанность и закрытость от зрителя: лицо написано в естественной манере, отличающейся мягким освещением и умеренным выявлением физиогномических черт, а взгляд, направленный чуть в сторону и сочетающий задумчивость с фокусировкой на каком-то предмете, отражает едва заметную внутреннюю жизнь, как будто остановленную из-за присутствия зрителя.

Таким образом, «Портрет А.Г. Белосельской-Белозерской» производит неоднозначное впечатление: нейтральный коричневый фон, богатство и благородство избранных художницей оттенков, подробное написание пышного костюма, казалось бы, свидетельствуют о репрезентативном характере произведения, тогда как другие особенности (композиционная невыявленность разворота фигуры, статичность позы, закрытость модели от зрителя, сдержанность портретной характеристики, задумчивость и конкретность взгляда) создают ситуацию уединения модели с самой собой, прерванного появлением зрителя, что придает образу камерные черты.

Последним произведением в данном ряду является «Портрет Н.З. Колычевой» (1799; частная коллекция). Наталья Захаровна Колычева (1774-1803), урожденная Хитрово, была дочерью действительного статского советника и тульского губернского предводителя дворянства Захара Алексеевича Хитрово (1734-1798) и Александры Николаевны (1754-1829), урожденной Масловой, стала фрейлиной императрицы Марии Фёдоровны и в 1799 году, в год написания портрета, вышла замуж за дипломата, действительного тайного советника Степана Алексеевича Колычёва (1746-1805), который страстно любил жену и крайне тяжело перенес ее скорую смерть в 1803 году, пережив ее всего на полтора года.

«Портрет Н.З. Колычевой» в целом напоминает «Портрет Н.И. Куракиной» по общим типологическим признакам (нейтральный фон, поясной срез), но имеет ряд существенных отличий. М.-Э. Виже-Лебрен изображает модель в чуть меньшем масштабе и с активным разворотом фигуры в правую сторону, что меняет композиционное решение и специфику расположения фигуры. Неопределенный фон, написанный в размытых сине-бежевых оттенках, равномерно заполняет пространство, тем самым выделяя передний план произведения, который имеет некоторые пространственные характеристики. Если быть точнее, сильный разворот Н.З. Колычевой позволяет добиться эффекта протяженности в изображении предметов, которые занимают значительное место в композиции и оформляют расположение модели: так, объемная зеленая подушка, на

которой лежит книга, занимает всю левую половину переднего плана, точно соответствуя позе портретируемой, а спинка зеленого стула, изображенная в правом нижнем углу в небольшом отдалении от фигуры, не только создает легкое диагональное движение, определяющее некоторую пространственную градацию переднего плана, но и вызывает ощущение приближения модели к зрителю.

Само расположение Н.З. Колычевой отличается внешней убедительностью: фигура занимает самый центр произведения, тем самым ограничивая диагональный импульс, в меру обогащающий композиционное решение, и имеет тонкие грациозные очертания, проявляющиеся в жесте руки и в гибких складках шали в правой части картины. Ощущение элегантности во многом обусловлено тем, что по сравнению с предыдущим произведением М.-Э. Виже-Лебрен использует уменьшенный масштаб изображения и уделяет значительное внимание подробному написанию переднего плана интерьера, что визуально расширяет пространство портрета и подчеркивает стройность и утонченность модели. Портретная характеристика в целом соответствует убедительности расположения модели, усиливая композиционную продуманность: пальцами левой руки, имеющими несколько манерный вид, Н.З. Колычева придерживает медальон, который висит на тонкой золотой цепочке и располагается над книгой, тем самым акцентируя разворот фигуры правую сторону, тогда как ее лицо написано с использованием яркого источника освещения и светотеневой моделировки, придающими образу ослепительную эффектность [\[8, п. 39\]](#), которая свойственна и колористическому решению, отличающемуся яркостью и светоносным характером красок. Иными словами, аксессуары, используемые в данном случае (книга и медальон), позволяют не только подчеркнуть утонченность изображенной модели, но и усилить парадный эффект портрета.

Таким образом, «Портрет Н.З. Колычевой» по сравнению с предыдущими произведениями выделяется уменьшенным масштабом изображения и активным разворотом фигуры, обуславливающими привнесение в композицию легкого диагонального движения, пространственной градацией переднего плана и грациозностью модели, убедительное расположение которой в пространстве портрета, тем не менее, свидетельствует о ее явной репрезентации, проявляющейся в демонстративном характере позы и движений, в яркой трактовке колорита и светотени, и определяет парадные черты образа.

Итак, рассмотрение женских интерьерных образов, созданных М.-Э. Виже-Лебрен в России и представляющих модель в поясном срезе, позволяет сделать вывод о том, что особым значением в ее портретной концепции обладает включение жанровых мотивов [\[3, с. 63\]](#), выполняющих роль аксессуара (ваза с цветами, ноты, книга, медальон, костюм). Эти предметы не только показывают увлечения модели, свидетельствуя о ее семейных добродетелях [\[18, с. 224\]](#), но и придают произведению выразительность, подчеркивая индивидуальность портретируемой. Также необходимо отметить важный нюанс в трактовке аксессуаров, которые скорее показывают знаки некоторой деятельности, чем активное погружение модели в сам процесс, и тем самым обладают условным характером, рассчитанным на внешнюю эффектность. Очевидная ориентация произведений на выраженную демонстрацию фигуры и ее увлечений вызывают аналогию с наиболее популярным полупарадным вариантом представления мужской модели в виде государственного деятеля [\[3, с. 56\]](#). К числу общих черт могут быть отнесены изображение фигуры в интерьере, конкретизация роли с помощью предметов, подчеркнутое позирование, важная роль костюма.

Кроме того, внимательное изучение произведений позволяет теперь сравнить их с другой группой интерьерных портретов М.-Э. Виже-Лебрен, представляющих модель в более разработанном пространстве и в поколенном срезе или в полный рост. Различия, существующие между двумя вариантами интерьерного портрета в творчестве французского мастера, проявляются в акцентах при использовании живописных приемов, что определяет художественные особенности произведений. Так, портреты, написанные в поколенном срезе или в полный рост, отличаются включением в интерьер вертикальной опоры для усложнения пространства диагональным импульсом, сдержанным колоритом и некоторой отстраненностью модели от зрителя. Портреты, созданные в поясном срезе, демонстрируют убедительность и компактность позы, яркий колорит и интенсивное освещение, большее внимание к написанию костюма и особую роль аксессуаров в индивидуализации облика. Иными словами, первая группа работ свидетельствует о естественном характере репрезентации, придающем произведениям некоторую сдержанность, а вторая – отличается убедительностью расположения модели и эффектностью ее изображения моделей, что усиливает парадный эффект образов.

## Библиография

1. *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.
2. *Абрамкин И.А.* Интерьер в женских портретах М.-Э. Виже-Лебрен, созданных в России // Русское искусство. Избранные исследования памятников и художественных явлений XV–XX вв. Сб. статей. М.: ТОНЧУ, 2023. С. 36-45.
3. *Яблонская Т.В.* Классификация портретного жанра в России XVIII века (к проблеме национальной специфики): дисс. канд. иск. М., 1978.
4. *Евангулова О.С.* Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. М.: Памятники исторической мысли, 2007.
5. *Алексеева Т.В.* Некоторые проблемы изучения русского искусства XVIII в. // Русское искусство XVIII века. М.: Наука, 1973. С. 7-19.
6. *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.
7. *Pitt-Rivers F.* Madame Vigée Le Brun. Paris: Gallimard, 2001.
8. *Hautecoeur L.* Madame Vigée-Lebrun: étude critique. Paris: Laurens, 1914.
9. Окуренкова Н.В. Историко-художественная выставка русских портретов, устраиваемая в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в боях воинов. Иллюстрированный каталог-реконструкция. Выпуск I. М.: Минувшее, 2016.
10. *Elisabeth-Louise Vigée Le Brun.* Catalogue de l'Exposition / Eds. J. Baillio, X. Salmon. Paris, Grand Palais: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2015.
11. *Абрамкин И.А.* Образ матери с ребенком в творчестве М.-Э. Виже-Лебрен во время пребывания в России // Вестник РГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2021. № 3. С. 131–147.
12. «...Красоту ее Боровиковский спас». К 250-летию со дня рождения В.Л. Боровиковского. Каталог выставки / Отв. ред. Л.А. Иовлева. М.: ГТГ, 2008.
13. Воспоминания г-жи Виже-Лебрен о пребывании ее в Санкт-Петербурге и Москве. 1795-1801 / Пер. и сост. Д.В. Соловьев. СПб.: Искусство-СПБ, 2004.
14. *Абрамкин И.А.* Портреты Е.В. Скавронской кисти М.-Э. Виже-Лебрен: особенности изображения одной модели в Неаполе и Санкт-Петербурге // Новое

искусствознание. 2022. № 1. С. 42-47.

15. Золотов Ю.К. Французский портрет XVIII века. М.: Искусство, 1968.

16. Goodden A. The Sweetness of Life, A biography of Elisabeth Vigée Le Brun. London: André Deutsch, 1997.

17. Чежина Ю.И. Костюмированный портрет в русском искусстве XVIII века как отражение духа эпохи: дисс. канд. иск. СПб., 2006.

18. Карев А.А. Классицизм в русской живописи. М.: Белый город, 2003.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Прежде чем дать оценку представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье под заголовком «Роль аксессуара в женском интерьерном портрете М.-Э. Виже-Лебрен», следует отметить, что её автор, доцент кафедры теории и истории искусства РГГУ, кандидат искусствоведения Иван Александрович Абрамкин не скрывает своего имени («первый вариант уже исследовался автором отдельно [2]»), что, с одной стороны, вынуждает рецензента дополнительно заявить об отсутствии конфликта интересов, а с другой — позволяет установить в общем количестве указанных в библиографии источников 22 %-ное самоцитирование. Впрочем, поскольку одной из задач исследования является, как указал автор, «сопоставление подходов, используемых французской художницей для трактовки образа в двух разных вариантах интерьерного портрета», один из которых рассмотрен в предшествующей публикации, уровень самоцитирования оправдан логикой систематизации результатов исследования. Предметом исследования в представленной статье, как исчерпывающе обозначено в заголовке, является роль аксессуара (в объекте) в женском интерьерном портрете М.-Э. Виже-Лебрен (1755-1842), а именно в совокупности работ российского периода творчества художницы, изображающих модель в поясном, поколенном срезе и в полный рост, что автор пояснил в тексте. Предмет исследования рассмотрен автором на примере репрезентативной выборки из четырех портретов, изображающих модель в поясном срезе: «Портрет А.С. Строгановой» (1793; частная коллекция), «Портрет Н.И. Куракиной» (1797; музей изобразительных искусств Юты), «Портрет А.Г. Белосельской-Белозерской» (1798; Национальный музей женщин в искусстве), «Портрет Н.З. Колычевой» (1799; частная коллекция). Наталья Захаровна Колычева (1774-1803). Целью работы, как обозначил автор, «является рассмотрение ... женских интерьерных образов М.-Э. Виже-Лебрен для выявления роли индивидуальных атрибутов в ее портретной концепции. ... сопоставление подходов, используемых французской художницей для трактовки образа в двух разных вариантах интерьерного портрета...». Двойное целеполагание обусловлено стремлением автора обобщить прежде полученные и опубликованные результаты с результатами описанного в данной статье исследования. Двойная цель повлекла за собой и два вывода: первый обобщает итоги анализа представленной в статье выборки портретов, второй — итоги сравнения различных вариантов изображения модели (в поясном, поколенном срезе и в полный рост). Выводы логично вытекают из представленных и ранее опубликованных результатов исследования.

Предмет исследования, таким образом, раскрыт автором на достаточно высоком теоретическом уровне.

Методология исследования складывается из гармоничного синтеза иконографических,

биографических и компаративистских приемов. Несмотря на то, что автор максимально кратко описал во введении программу исследования (хотя отсылку к прежде опубликованным авторским работам было бы уместно разъяснить читателю), она легко просматривается в логике изложения результатов. Сформулированные выводы логично вытекают из проанализированного эмпирического материала, представленного как в данной статье, так и в предшествующих публикациях автора.

Актуальность темы статьи автор поясняет необходимостью сравнения текущих и более ранних исследований. Этого вполне достаточно с чисто технической стороны систематизации исследований автора. Рецензент же отмечает ценность заявленной темы в более широком контексте современных искусствоведческих и культурологических дискуссий, посвященных взаимообогащению российской и европейской культур на примере портретной живописи.

Научная новизна, состоящая в авторской интерпретации содержания портретной живописи французской художницы М.-Э. Виже-Лебрен (1755-1842), не вызывает сомнений.

Стиль текста выдержан научный. Структура статьи в полной мере соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография в достаточной степени отражает проблемную область исследования, хотя на будущее рецензент рекомендовал бы автору помещать результаты своего исследования в более широкий контекст текущих искусствоведческих и культурологических дискуссий (литература за последние 3-5 лет представлена исключительно публикациями автора). Оформление списка литературы в полной мере соответствует требованиям редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна, учитывая опору исследования, прежде всего, на результаты анализа эмпирического материала.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура» и может быть рекомендована к публикации.