

УДК 130.2:75.041.5

Жесты и эмоции на парадных портретах российских монархов

Евгений В. Пчелов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, evg-pchelov@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена анализу парадных портретов российских монархов XVII – начала XX в. с точки зрения жестикуляции и выражений эмоций моделей. Портретная живопись прошла длительную эволюцию от парсун до камерного, психологического портрета, выражающего личность портретируемого. Традиции западноевропейской портретной парадной живописи влияли на русскую живопись, однако трансформировались в России в связи с конкретными задачами репрезентации каждого из монархов. Автор выделяет несколько периодов в истории русского парадного портрета, каждый из которых характеризуется определенными типами изображения. Со временем менялись позы и жесты моделей, элементы их окружения, символические детали, аллегорические образы, даже выражение лиц. Некоторые композиционные и динамические типы сохранялись на протяжении длительного времени, демонстрируя преемственность власти и династическое единство. Конкретные монархи использовали для собственной репрезентации определенные ракурсы и позы, подчиняли прежние визуальные образы новым задачам. Парадный портрет является, таким образом, существенным фактором не только репрезентации власти и конкретного монарха, но и создания определенного эмоционального настроения, отвечавшего тем или иным тенденциям во взаимодействии с обществом.

Ключевые слова: парадный портрет, жесты и эмоции, репрезентация власти, династия Романовых, символика власти, аллегории.

Для цитирования: Пчелов Е.В. Жесты и эмоции на парадных портретах российских монархов // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 3. С. 98–122.

© Пчелов Е.В., 2019

RSUH/RGGU BULLETIN: Series "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies", 2019, № 3

Motions and emotions on the ceremonial portraits of Russian monarchs

Evgeniy V. Pchelov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia;
evg-pchelov@yandex.ru*

Abstract. The article is devoted to the analysis of ceremonial portraits of Russian monarchs of 17th – early 20th centuries in terms of motions and expressions of emotions of models. Portrait painting was a long evolution from Parsuna to the chamber, psychological portrait that expresses the personality of the model's personality. Traditions of Western European portraiture ceremonial painting influenced Russian painting, but in Russia they underwent the transformation in connection with the specific objectives of the representation of each of the monarchs.

The author identifies several periods in the history of Russian ceremonial portrait, each of which is characterized by certain types of images. Over time the postures and motions of models, elements of their entourage, symbolic items, allegorical images, even face expressions varied. Some compositional and dynamic types persisted for a long period of time, demonstrating the continuity of power and dynastic unity. For their own representation specific monarchs used for their own representation of certain angles and poses and subordinated the former visual images to new tasks. The ceremonial portrait is thus an essential factor not only in the representation of the power and monarch, but also in the formation of a certain emotional mood that meets certain trends in interaction with society.

Keywords: ceremonial portrait, motions and emotions, representation of power, Romanov dynasty, symbolics of power, allegories.

For citation: Pchelov EV. Motions and emotions on the ceremonial portraits of Russian monarchs. *RSUH / RGGU. Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, 2019;3:98–122.

Введение

Тема данной работы выглядит несколько парадоксально, ведь парадная портретная живопись по самой своей сути как бы не предполагает особой эмоциональности. Точно так же весьма ограниченной выглядит в ней и жестикуляция. Сама форма репрезентации монарха в этом жанре не предусматривала ни повышенной эмоциональной составляющей, ни активной кинесики – парадный

портрет должен был представлять государя как бы в «идеальном», «классическом» образе, освобожденном от сиюминутных или приземленных черт. То, что было органично и характерно для парадного портрета определенного времени – в русской традиции, по крайней мере, с начала XVIII и до середины XIX в., – это его аллегоричность. Портрет мог выполнять функцию аллегории, указывающей на добродетели или определенные репрезентативные образы монарха – полководца, законодателя и т. п. Тем не менее даже неявная кинесика парадных портретов, а также сами визуальные формы и способы репрезентации образа государя в них могут быть предметом специального рассмотрения.

Разумеется, важно иметь в виду и ту общую тенденцию – к постепенной психологизации, раскрытию личности, переходу от парсунности к индивидуальности и далее, к личностному началу, которая осуществлялась в русской портретной живописи на протяжении XVIII столетия [подробнее см. 1]. Портретный жанр прошел длительную эволюцию от передачи чисто внешнего сходства до раскрытия «души», что связывается со становлением личностного самосознания в российском обществе – эта тенденция давно замечена и активно исследуется. Но в контексте нашей темы она, безусловно, влияет на эмоциональную «нагрузку» портретных изображений, равно как и на кинесику моделей. Между тем этот процесс вовсе не был однозначен и тем более прямолинеен. Полагают даже, что в начальный период эволюции портретного жанра в России четкая грань между парадным и приватным изображением не прослеживается [1 с. 30]. И лишь в процессе «очеловечивания» она становится все более и более явной. Представляется, впрочем, что это наблюдение нуждается в дальнейшем исследовании, поскольку портреты явно разных типов присутствуют в русском искусстве еще с петровских времен. Во всяком случае, начиная с официальных коронационных портретов петровских преемников, особенно со второй половины XVIII в., разделение парадного и приватного в портретной живописи применительно к монархам становится весьма ощутимым и достигает своего окончательного, по-видимому, размежевания в самом конце XVIII в., когда создается официальный портрет Павла I для дальнейшего копирования и размещения в государственных учреждениях и присутственных местах империи.

Говоря о русском парадном портрете, следует, конечно, учитывать и его тесную связь с общеевропейскими тенденциями парадной живописи, усматривая и здесь смену некоторых формализованных схем. По крайней мере, со времен царя Алексея Михайловича авторами парадных портретов во многих случаях являлись, прежде

всего, европейские художники, да и сама эта традиция оставалась тесно сопряженной с общеевропейскими «трендами».

Что должен был показывать парадный портрет государя, какие эмоции вызывать? В первую очередь это устойчивость, стабильность, уверенность, основательность, спокойствие – то, что и должна демонстрировать власть своим подданным. Портрет мог символизировать определенные достижения монарха (или надежды на их осуществление) – военные победы, создание законов, мог подчеркивать преемственность власти или обозначать собственно державные prerogatives государя. Все это так или иначе присутствует в портретах русских правителей.

Каким мог быть портрет по типу изображения? Лицевым, погрудным, поясным, в рост, конным. Изображенный на портрете государь мог стоять или сидеть. При этом есть варианты с монархом, сидящим на троне (обычно в полном регальном облачении, так называемый маэстат) или сидящим в более непринужденной обстановке, например в кресле. В последнем случае не всегда можно говорить о собственно «парадности» портрета. Конечно, непосредственно парадной функции наиболее отвечает портрет в рост или на коне. Бóльшее «кадрирование» изображенного создает ощущение бóльшей интимности. Конечно, важную роль выполняет одежда – если это официальное одеяние, мундир, присутствуют регалии и прочие атрибуты власти, то это придает портрету большую парадность. В этом смысле, к примеру, портрет Екатерины II на прогулке кисти В.Л. Боровиковского носит неофициальный характер, хотя и подчеркнуто символичен. Еще одна важная типологическая деталь – интерьер. Он может отсутствовать полностью, может быть весьма насыщенным, в том числе и символически; наконец, фигура монарха может помещаться на фоне пейзажа (реального или идеализированного). Все эти детали так или иначе создают определенный эмоциональный фон, так же как и присутствующая в портретах жестикация.

Рассмотрим произведения парадной портретной живописи русских монархов на примере наиболее ярких и характерных полотен. При этом важно подчеркнуть, что автор не ставил целью проанализировать все имеющиеся портретные изображения (учитывая их количество, такая задача вообще трудновыполнима), даже носящие более или менее парадный характер. Из обзора исключены также книжная миниатюра (первым ее примером являются портретные изображения из «Титулярника» 1672 г., повторявшегося позднее в других экземплярах), фресковая живопись (портретные циклы русских правителей в которой сохранились с середины XVII в.), гравюра, скульптура и фотография (последняя, начиная со второй

половины XIX в. и особенно в последнее царствование, также выполняла функцию массовой репрезентации государя и его семьи) – это, полагаем, отдельные объекты для анализа.

Портреты XVII в.

Первые царские портреты парсунного типа относятся к XVII в.¹ Часть из сохранившихся представляет собой надгробные изображения, другие использовались в качестве элементов дворцового интерьера, причем некоторые подверглись тиражированию (что подчеркивает их репрезентативный характер) [здесь и далее сведения о парсунах приводятся по изданию: 2]. Древнейшими из дошедших до нас считаются парсуны Ивана Грозного (Национальный музей в Копенгагене) и Федора Ивановича (Государственный исторический музей, далее – ГИМ, Москва), время создания которых относят к первой половине XVII в. (возможно, к 1630-м гг.; парсуна царя Федора известна и в нескольких позднейших копиях). Оба государя изображены в труакар, показаны лишь их лица, но иконописная манера изображения все же передает индивидуальные черты, особенно у Федора Ивановича (хотя и в идеализированном виде – на самом деле лицо царя отличалось ярко выраженной асимметрией). Ничего кроме внешнего сходства оба портрета, естественно, не выражают.

Парсуны времени Алексея Михайловича более динамичны. Здесь мы встречаемся с первыми примерами конных портретов, хотя и сравнительно небольшого формата. Речь идет о парных парсунах Михаила Федоровича и Алексея Михайловича на конях из собрания Государственного Исторического музея. Они неоднократно копировались в ту же эпоху и известны не только по российским, но и по зарубежным музейным собраниям. Оба государя одеты в латы и представлены в виде воинов, однако в руках у них не оружие, а восьмиконечные православные кресты, которые выполняют роль своего рода духовного оружия, символа защиты православия и христианской победы. Михаил Федорович показан спокойно, торжественно едущим на вороном коне, крест он прижимает к себе в согнутой правой руке. В отличие от него Алексей Михайлович

¹ Одно из самых ранних иконописных изображений относится еще ко времени Василия III и представляет собой надгробную икону «Святой Василий Великий и великий князь Василий III» (1530–1540-е гг., ГИМ), где сам великий князь в иноческом образе предстает святому, при этом лицо монарха выполнено очень реалистично.

более динамичен – здесь впервые (из дошедших до нас образцов) в репрезентацию монарха включается жестикация. Конь изображен встающим на дыбы и повернут в три четверти, мордой к зрителю. Левой рукой, согнутой в локте, царь держит узду, а правой поднимает вверх крест, как бы осеняя смотрящего на портрет. Все это создает более напряженное впечатление, усиливающееся изображением военного лагеря на фоне – очевидно, что парсуна была написана во время войны с Речью Посполитой 1654–1667 гг. Перед художником ставилась задача показать русского государя в образе православного воина, в то же время подчеркнув преемственность с его предшественником. Именно эти парсуны копировались и даже, возможно, в качестве дипломатических даров преподносились иностранным монархам. Единство изображенных на обоих портретах достигалось чисто композиционными приемами (симметричностью фигур, обращенных друг к другу, общими атрибутами и т. п.).

Существовала и традиция изображения царя в полном регальном облачении (маэстат). Такова известная поясная парсуна Алексея Михайловича, работы, возможно, иностранного мастера 1670-х гг. (ГИМ). Здесь царь в полном облачении («большом наряде») слегка повернут в сторону от зрителя, но внимательно смотрит на него. Царское платно, бармы, наперсный крест, наконец, венец, скипетр и держава – все это создает образ полной официальности, парадности. Роскошная ткань царского одеяния перекликается с фоном, в виде которого предстает завеса из столь же роскошных, дорогих тканей (показательно, что в рисунок ткани завесы включены изображения корон). Завеса как бы приподнимается, демонстрируя царя, – иными словами, в портрете присутствует нотка некоторой театральности (театр власти представляет своего главного героя). Парсуна, как и положено ей, безэмоциональна, но передает внешнее сходство.

Похожим, но и несколько отличающимся образом репрезентируют монарха и посмертные изображения – двойной портрет Михаила Федоровича и Алексея Михайловича работы Федора Зубова (1678 г., ГИМ) и портрет Федора Алексеевича (1685 г., ГИМ, авторы – Иван Салтанов и др.). Эти произведения предназначались для Архангельского собора Московского Кремля и выполняли мемориальную функцию, помещаясь над надгробиями изображенных лиц. На них государи изображены в полный рост и в полном регальном облачении. Фигуры царей на двойном портрете обращены друг к другу, при этом Алексей Михайлович протягивает к отцу руку с державой (этот жест, как и симметрия фигур, служит способом демонстрации единения в парной композиции [1 с. 30]). Фигура Федора Алексеевича на отдельной парсуне пред-

ставлена в том же ракурсе, как и на погрудном портрете его отца. Как там, так и здесь над государями помещены изображения Спаса Нерукотворного, а на парсуне Федора Алексеевича по бокам еще и панегирические тексты. Фоном на парсуне царя Федора выступает изображение земли с травами и голубого неба – иными словами, государь представлен в окружении спокойной, умиротворенной природы, под покровом Божественной благодати. Эмоционально портрет абсолютно нейтрален (как и другие парсуны того же типа).

Во второй четверти XVII в. известны и женские портреты: не только царевны Софьи Алексеевны, но и цариц Наталии Кирилловны и Марфы Матвеевны. В регальном облачении изображали только Софью, портреты цариц-вдов носили более камерный характер, все они практически безэмоциональны, статичны и почти лишены какой бы то ни было жестикюляции. Главной задачей художников была, как уже говорилось, точная, насколько возможно, передача индивидуальных черт лица.

Портреты Петровской эпохи

Новый этап в эволюции парадного портрета начинается в эпоху Петра Великого, когда в русское искусство все активнее проникают западноевропейские традиции, привносимые в том числе и самими европейскими художниками, работавшими при русском дворе. Уже в одном из первых портретов Петра нового типа очевиден европейский контекст – этот портрет и был написан во время пребывания Петра за границей в 1698 г. известным английским художником Г. Кнеллером (Королевская коллекция, Хэмптон-Корт), а впоследствии неоднократно копировался. Здесь молодой царь, облаченный в рыцарские доспехи, предстает одновременно и монархом, и полководцем. О первой его ипостаси говорят надетая на латы горностаевая мантия с царским гербом, корона и держава, лежащие на подушке рядом. О полководческом образе свидетельствуют не только сами доспехи, но и висящая на поясе сабля, маршальский жезл в правой руке и морской пейзаж с военными кораблями на фоне. Кстати, он помещен в раму окна, окантованного лавровыми ветвями как символом морских побед (вероятно, могло подразумеваться взятие Азова с помощью молодого русского флота – событие, значимое и в европейском контексте как христианская победа над мусульманами-турками). Портрет Кнеллера чрезвычайно динамичен – Петр как бы выступает вперед, его правая, полусогнутая рука сжимает жезл, а левая подпирает бок (эта подбоченившаяся поза с выставленной вперед ногой и легким разворотом всего кор-

пуца стала в русской парадной живописи XVIII в. стандартной). Светлое лицо Петра устремлено вперед, а сам образ приобретает романтические черты. Позднее именно тип портрета Кнеллера стал образцом для одного из портретов работы И.-Г. Таннауэра, где Петр также изображен в рост, в рыцарских доспехах и царской мантией, но на фоне военных действий (1716 г., ГИКМЗ «Московский Кремль»).

Благодаря европейским мастерам русские государи на портретах начиная с Петра стали улыбаться. Улыбка вообще была чрезвычайно значимым элементом европейской портретной живописи – она одухотворяла модель и делала ее более аттрактивной. Применительно к Петру легкую улыбку на его молодом лице можно увидеть на погрудном портрете работы Г. Схалкена (1706 г., ГИМ). Появляются и конные композиции, носящие аллегорический характер. Классический пример такого рода – «Конный портрет Петра I на фоне Полтавской баталии» (1724–1725 гг., Государственный Русский музей, далее – ГРМ)². Петр на вздыбленном коне устремляется в битву и оборачивается на зрителя, увенчиваемый парящей в небесах Славой. Черты лица царя мягки, а взгляд абсолютно бесстрастный. Тот же Таннауэр дал и, по-видимому, наиболее ранний пример царского портрета в профиль – это портрет 1710-х гг. из собрания Эрмитажа.

Статично-безэмоциональным предстает Петр и на портретах такого известного работавшего в России мастера, как Луи Каравак. Он продолжал традицию портрета индивидуальности (но еще не личности). Ему принадлежит целый ряд петровских изображений, погрудных или поясных, в совершенно одинаковом ракурсе, одно из которых (приписываемое этому художнику) представляет Петра в качестве командующего союзным флотом в 1716 г. (Центральный военно-морской музей). Интересным символическим элементом последней композиции является союзная эскадра, расположенная в правильном порядке, полукругом и как бы полунимбом обрамляющая лицо царя, – примечательно, что море изображено здесь в качестве фона так высоко, что вся фигура Петра помещена таким образом в условном пейзаже. Потрясающе реалистичным, по сравнению с работами Каравака, выглядит портрет работы Ивана Никитина (если только он принадлежит кисти этого мастера, а не был написан значительно позже) (первая пол. 1720-х гг., ГРМ), на котором, по сути, изображено только лицо Петра (сам портрет

² Сведения о портретах из собрания ГРМ приводятся по каталогу живописи XVIII в. [см. 3] и по сайту музейной коллекции – <http://www.rusmuseumvrm.ru/index.php>

имеет круглую форму). Здесь мы видим спокойного и несколько уставшего немолодого человека, ярко выраженную личность (Никитин, как и Матвеев, был, по сути, первопроходцем в направлении к портрету личностному, психологическому). Писал Никитин и портреты членов семьи царя, в том числе царевны Наталии Алексеевны, чей портрет выглядит также реалистичным, хотя и сдержанным в эмоциональном отношении (ок. 1714–1715, Государственная Третьяковская галерея, далее – ГТГ)³.

Наконец, очень ярким и эмоционально-окрашенным получился портрет Петра работы Ж.-М. Наттье, написанный по заказу государя (1717 г., Музей резиденции, Мюнхен; Государственный Эрмитаж). Здесь царь также предстает полководцем на фоне битвы, как бы невольно обернувшимся к зрителю. Правая рука, сжимающая жезл, покоится на рыцарском шлеме с плюмажем, левая касается висящей на поясе сабли, а сам поворот фигуры придает ей динамику, в то время как лицо излучает спокойствие и уверенность.

Парный портрет Екатерины I, также написанный Наттье (1717 г., Эрмитаж)⁴, иной по своей композиции. Царица сидит в кресле, ее руки спокойно лежат на платье и горностаевой мантии, знаки ордена Св. Екатерины и лежащие на столе рядом регалии – скипетр и корона – придают портрету совершенно официальный характер. Фоном здесь служат архитектурные элементы, в частности колонны (традиционный символ крепости веры и устойчивости), поднятый занавес демонстрирует фигуру государыни, уверенно, хотя и не без изящества (достигаемого положением рук) восседающей как бы на троне. Характерный поворот головы Екатерины (в правый от зрителя трупак) копировался впоследствии русскими мастерами. Как кажется, это первый портрет русской царицы, изображенной именно сидящей. Легкая улыбка придает не очень красивому лицу заметную привлекательность. Следует отметить, что изящный жест левой руки как бы направлен к орденским знакам – иными словами, модель ненавязчиво обращает внимание зрителя на собственные заслуги. Еще один портрет Екатерины – с регалиями, в рост – Ивана Адольского Большого (1725–1726 гг., ГРМ) повторяет некоторые детали портрета Наттье – тот же ракурс головы, так же колонны и занавес на фоне (но кроме этого и фраг-

³ Сведения о портретах XVIII в. из собрания ГТГ приводятся по каталогу коллекции [см. 4].

⁴ Сведения о портретах из собрания Государственного Эрмитажа приводятся по каталогу коллекции русской живописи XIX в. [см. 5] и по каталогу коллекции на сайте музея – <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/?lng=ru> (дата обращения 10 мая 2019).

мент дворцового парка с фонтаном), но здесь царственно-самодержавный статус модели более очевиден: императрица в правой руке держит поднятый скипетр, а левую кладет на корону, лежащую на подушке, которую подносит паж-арапчонок. Примечательно, что и это композиционное решение впоследствии повторяется художниками, изображавшими императриц в регальном облачении, а арапчат можно встретить на царских портретах по крайней мере вплоть до 1760-х гг.⁵ (известна и гравюра с изображением Петра I в рост, также с арапчонком, в котором когда-то даже усматривали А. Ганнибала (Петрова)). У Адольского Екатерина также улыбается и источает уверенность, особенно жестом руки, покрывающей корону.

Портреты наследников Петра Великого

Типы парадных портретов Петра II были созданы И.-П. Люддемом (не беря в расчет погрудный портрет, приписываемый Андрею Матвееву, но иконографически также восходящий к Люддену, вторая половина 1720-х гг., ГРМ). Людден изображал императора в однотипных позах, с согнутой левой рукой, лежащей на поясе, и выставленной вперед ногой (что весьма близко кнеллеровскому портрету Петра I, особенно портреты Петра II в латах и императорской мантии, в образе монарха-полководца). Правой рукой император мог опираться на жезл полководца или же возлагать руку на корону, лежащую на подушке (подобно Екатерине I на портрете Адольского). Регалии служили непременным атрибутом людденовских портретов. Иными словами, парадная живописная репрезентация Петра II вбирала в себя традиции портретов предшественников – как державного и соименного деда, так и Екатерины I, завещавшей престол сыну своего пасынка. Преемственность власти демонстрировалась весьма отчетливо.

Парадный портрет Анны Иоанновны кисти Л. Каравака (1730 г., ГТГ) отличается статичностью, хотя и не лишен некоторого изящества. Легкая улыбка облагораживает не слишком привлекательное лицо императрицы, изображенной в три четверти. Анна представлена в полном регальном облачении, с императорской короной на голове, в ее правой руке поднятый жезл, а левая покоится на державе (которая изображена на подушке, лежащей на столе). Ха-

⁵ См. портрет великого князя Павла Петровича работы С. Торелли (1765–1766 гг., Эрмитаж). На портретах представителей русской аристократии арапчата встречаются и в первой половине XIX в.

рактен архитектурный фон, состоящий из полукружия колонн с поддерживающей свод полуфигурой атланта. Императрица предстает перед подданными во всем величии своего императорского статуса и блеска коронационного наряда. Такая полная концентрация всех регальных предметов в общей композиции, новаторская для парадных портретов XVIII в., явно должна была подчеркнуть именно самодержавный ранг государыни, восстановившей императорский абсолютизм при своем восшествии на престол.

Иконография императрицы Елизаветы Петровны очень разнообразна. Официальные парадные портреты с регалиями известны в нескольких схожих вариантах. Это портрет работы И.Я. Вишнякова (1743 г., ГТГ), исполненный по заказу Сената; портрет работы Л. Каравака (1750 г., ГРМ); восходящий к ним посмертный портрет авторства Г. Бухгольца (1768 г., ГМЗ «Царское Село»), исполненный по заказу Екатерины II (со вставкой лица кисти Каравака); портрет работы Л. Токке (1758 г., Эрмитаж). На портрете Вишнякова императрица в регалиях в одной руке легко и непринужденно держит скипетр, а другой указывает на державу. Каравак практически повторяет те же жесты, а у Бухгольца государыня указывает скипетром на тронное кресло, а левую согнутую руку кладет на пояс, что роднит ее с портретами Петра I и Петра II (по-видимому, «динамическим» образцом послужил здесь именно портретный образ отца). Портрет Токке самый невыразительный и с точки зрения кинесики, и в эмоциональном плане. Елизавета держит скипетр в приподнятой правой руке, а левую просто свободно опускает вдоль туловища. Соответственно и выражение лица на портретах Вишнякова и Каравака торжествующе-приподнятое, а на портрете Токке устало-спокойное. Известны также профильные портреты императрицы и поясные, в том числе портрет работы В. Эриксона (1757 г., ГМЗ «Царское Село»), на котором императрица изображена с веером (новые детали бально-маскарадного характера активно проникали в иконографию императрицы – ср. портрет Елизаветы в черном маскарадном домино и с маской в руке кисти Г.-К. Гроота, 1748 г., ГТГ, и его копию работы Л. Каравака, ок. 1752 г., ГРМ).

Символичны еще два образа. Георг Преннер в 1754 г. изобразил Елизавету в императорских регалиях, поместив портрет в рамку из гирлянды цветов. Сама императрица с поднятым скипетром в руке, стоит подбоченясь (тот же жест, что и на портретах ее отца и на более позднем портрете Бухгольца). Ее полное, круглое лицо расположено прямо под большим цветком подсолнечника, который, поворачиваясь за солнцем, стал его символом (как и символом Христа). Этот факт уже отмечался в историографии [6 с. 121]. С солнцем традиционно сопоставляли и русского монарха. Перед императри-

цей на подушке зеленого цвета (цвет подобных деталей в парадной живописи был обычно красным, использование Преннером зеленого цвета могло символически обозначать жизнь и перекликаться с растительным декором) лежит золотая держава, повернутая к императрице и к цветку подсолнуха. Золотая держава, таким образом, также обладает солярной символикой и перекликается и с образом монархини, и с цветком. В гирлянде объединено огромное количество разнообразных цветущих растений, от тюльпанов и роз до нарциссов и пассифлоры, включая даже экзотические. Сложно сказать, насколько каждый из них носил какой-то символический смысл – слишком уж разнообразно представлена флора. Следует сказать, что наряду с декоративными цветами в гирлянде вплетены и обычные, луговые и лесные, к примеру пролеска, незабудка или василек. По-видимому, Преннер стремился подчеркнуть разнообразие живого мира, всеобщность, всеохватность цветочных форм, символически объединяющих и всю совокупность добродетелей, и все категории подданных императрицы.

Елизавета была и первой русской царицей, которая предстала на парадном портрете в мужском качестве государыни-полководца, в мундире Преображенского полка, с жезлом руке и на фоне военных кораблей. Это известный конный портрет кисти Г.-Х. Гроота (1743 г., ГТГ). Тем самым императрица демонстрирует прямую преемственность со своим отцом, легитимируя свой монарший статус (ориентация на наследие Петра была чрезвычайно значимой для нее на всем протяжении правления). Впоследствии схожую функцию выполнял и не менее известный конный портрет Екатерины II работы В. Эриксона (1762 г., ГМЗ «Петергоф») – Екатерина запечатлена на нем в момент июньской «революции» 1762 г., а ее образ отсылает и к образу Петра Великого, и к образу Елизаветы Петровны, которую она также считала своей непосредственной предшественницей. На гроотовском портрете Елизаветы есть еще один интересный персонаж, арап (которого в описании портрета почему-то называют арапчонком, хотя на самом деле изображен юноша) – он с церемониальным жезлом следует впереди государыни, как бы предвещая ее триумф. До этого арапчонки были изображены только на парадном портрете Екатерины I работы Адольского Большого. Таким образом, в картине Гроота объединились «традиции» иконографической репрезентации обоих родителей императрицы – и Петра I, и Екатерины I. Кисти Преннера, как полагают, принадлежит и еще один конный портрет Елизаветы – в латах, со свитой, на фоне батальной сцены (датируется периодом между 1744 и 1755 гг., ГРМ). Эта композиция, по мнению исследователей, представляет собой аллегорию «мирной восточной политики России».

Портреты императора Петра III почти однотипны. Поясной портрет работы Л.-К. Пфандцельта (1762 г., Эрмитаж) представляет классический образ монарха и полководца, изображенного рядом с императорскими регалиями и с жезлом полководца в руке на фоне возвышающейся на горе крепости и под сенью дерева (образцом послужил несохранившийся поколенный портрет работы П. Ротари конца 1750-х гг.; ср. близкий портрет работы Ф.С. Рокотова, не позднее 1758 г., ГРМ). Поза императора практически аналогична позам на портретах Петра I и Петра II – императоры-мужчины на своих портретах, как видим, сохраняли ее почти неизменной. Почти то же самое, но на фоне военного лагеря с палатками и битвы мы видим и на другом портрете работы Рокотова (Нижегородский художественный музей), написанном, когда Петр уже стал императором. Но официальным портретом, лично понравившимся новому государю, стал портрет в рост кисти А.П. Антропова (1762 г., сенатский вариант в ГТГ, вариант для синода – в ГРМ). Здесь снова совмещены образы монарха и полководца. Император застыл в характерной позе, восходящей к кнеллеровскому портрету Петра, в мундире Преображенского полка, с офицерским шарфом и шпагой на поясе. Заложённая пальцами за шарф согнутая левая рука и выставленная вперед левая нога создают впечатление неустойчивости фигуры, однако правая рука как бы опирается на маршальский жезл, который другим своим концом стоит на столе с императорскими регалиями. Что означает этот жест – конец войне или, наоборот, некие будущие военные победы, сказать сложно. Во всяком случае в проеме арки на заднем фоне разворачивается батальная сцена. Сам же император расположен между столом с регалиями и тронном, на котором лежит императорская мантия, а поверх ее треуголка с плюмажем и перчатки, относящиеся к преображенскому мундиру. Это, как кажется, первый случай присутствия в парадном портрете такой детали, как офицерская шляпа, впоследствии закрепившейся в парадных портретах Павла I и Александра I. Император как бы выходит из пространства картины между двух колонн с поднятым занавесом. Подчеркнутая театральность репрезентации и символика колоннад, как мы видели, уже присутствовала в парадной живописи, но новым оказалось очевидное движение навстречу зрителю, придающее портрету выраженную динамичность. Слегка улыбающееся лицо Петра выглядит скорее маской – впрочем, возможно, автор не пытался польстить своей модели, а добивался чисто внешнего сходства (из-за чего, быть может, портрет и понравился императору).

Антропову принадлежит и портрет императора в той же позе, но уже как полководца на поле брани (ок. 1762, ГРМ). Маршаль-

ским жезлом он указывает на военный лагерь, сам как бы выходя из палатки, а на подушке рядом, на императорской мантии стоит рыцарский шлем с открытым забралом, под которым лежат различные предметы вооружения и воинского дела: латы, щит, меч, копьё, труба, барабан... Динамика портрета так же очевидна, как и в предшествующем. Этот портрет когда-то находился в Романовской галерее Зимнего дворца, что также подчеркивало его официальный характер.

В более ранних портретах Петра Федоровича, когда он был еще великим князем, гораздо больше композиционного разнообразия. Характерна традиция парных портретов или двойного портрета Петра и Екатерины в первые годы после их брака. Мастером таковых был преимущественно Г.-К. Гроот. Ему, в частности, принадлежат два конных портрета Петра и Екатерины из собрания Русского музея (ок. 1744 г.). Великий князь представлен воином с обнаженной шпагой на вздыбленном коне (поза, идущая от таннауэровского Петра I и воплощенная позднее в Медном всаднике), а Екатерина на скачущем коне на прогулке на фоне дворца, парка и живописных руин. Напомню, что гроотовский конный портрет Елизаветы и Екатерины практически идентичны, но елизаветинский спокойно и величественно выступает вперед, а екатерининский (согласно молодости модели) скачет.

Портреты Екатерины II

Иконография Екатерины Великой чрезвычайно насыщена и разнообразна – она вводит в парадную портретную репрезентацию новые нотки. Императрица уделяет огромное внимание собственному образу. Можно сказать, что Екатерина II была первым монархом Нового времени на русском престоле, кто сознательно и небезуспешно конструировал свой имидж как на международной арене, так и внутри страны (по отношению к тогдашнему обществу). В первое десятилетие царствования Екатерины ее придворным художником был служивший еще при Елизавете Вигилиус Эриксен, которому принадлежит большое число различных по композиции портретов императрицы (коронационные портреты государыни создавали также Стефано Торелли и Ф.С. Рокотов). Многочисленные портреты работы Эриксена отличает плоскостной характер и слабая выразительность. Екатерина на этих портретах выглядит, как правило, несколько отстраненно – ее черты не слишком привлекательны, а улыбка скорее натягута. Именно Эриксену принадле-

жит портрет императрицы в трауре по Елизавете Петровне (1762 г., ГТГ), где она выглядит весьма жизнерадостной. Государственный переворот 1762 года запечатлен на масштабном конном портрете, где Екатерина восседает на своем любимом коне Бриллианте с обнаженной шпагой в руке и в мундире Преображенского полка (после 1762 г., Эрмитаж). На этом портрете она значительно менее естественна, чем Елизавета Петровна на конном портрете работы Гроота. Эриксен, по сути, начал традицию профильных изображений Екатерины. Дело в том, что императрица считала особенно выигрышным свой профиль, которым очень гордилась (сопоставляя себя даже с Александром Македонским) и который всячески подчеркивала в визуальной саморепрезентации. Профильный погрудный портрет работы Эриксена (до 1762 г., Эрмитаж) дал, по сути, каноническое изображение на последующие годы, а очень интересный портрет с регалиями перед зеркалом в рост (между 1762 и 1764 гг., Эрмитаж) представлял собой двойное изображение императрицы – и в профиль, и в труакар. Здесь императрица изображена с веером в правой руке, которым она как бы указывает на лежащие на призеркальном столике регалии, а жест согнутой в локте и приближенной к груди левой руки очень изящен – третий и четвертый пальцы чуть согнуты, а то время как указательный и мизинец распрямлены и слегка отставлены назад; этим жестом модель ненавязчиво указывает на свое отражение. Тот же изящный жест впоследствии повторялся и на других портретах Екатерины. Как видим, все в ее официальной репрезентации было продумано до мелочей.

Коронационный портрет работы С. Торелли (1763 г., ГРМ; возможно, именно он был передан императрицей в Сенат) мало-выразителен. Екатерина стоит у стола с регалиями, в полном коронационном облачении, а ее жестикация крайне сдержанна – она держит скипетр в руке, опущенной на платье, а державу просто прижимает к поясу. Отсутствие динамики не выражает ничего кроме отстраненного величия. Конечно, более живописны аллегорические композиции Торелли, где Екатерина в образе Минервы предстает в движении (такие композиции есть в собраниях ГРМ и ГТГ).

Еще один коронационный портрет Екатерины был написан в 1763 г. Ф.С. Рокотовым (ГТГ). Для портретов такого жанра он новаторский в двух отношениях – государыня изображена сидящей и показана в профиль. Императрица легко и изящно восседает в кресле, опираясь рукой на подушку с державой, а правой рукой протягивает вперед скипетр, как бы указывая кому-то. Колонна на заднем плане – традиционная в парадной живописи – все так же демонстрирует устойчивость и стабильность. Екатерина-

повелительница весьма динамична – вообще скипетр в ее портретах перестает быть только регалией, а начинает играть самостоятельную роль.

Ко второй половине 1770-х гг. относится парадный портрет в рост, написанный Александром Рослиным (1776–1777 гг., Эрмитаж; есть и погрудный его вариант). Портрет носил символический характер – фигура императрицы в регальном облачении выступала вперед, как бы встав с тронного кресла, за которым опять-таки видна колонна. Левая рука опущена, но со слегка указующим жестом, правой же императрица как бы указывает на регалии и бюст Петра I, над которым известная надпись «Начатое совершает». Екатерине очень не понравился этот портрет, поскольку, как она писала барону Ф.-М. Гримму, художник сделал ее на двадцать лет старше и изобразил шведской кухаркой. Действительно, лицо императрицы оказалось старушечьим, а улыбка придавала ему не столько очарование, сколько какой-то брезгливый оттенок. Императрица поручила написать новый портрет Рокотову, который блестяще справился с задачей (1780-е гг., Эрмитаж). Сохранив композицию Рослина, он омолодил лицо модели, добившись великолепного эффекта. Здесь Екатерина выглядит одновременно и величественно, и очаровательно – милостивая улыбка на веселом лице словно обращена к верным подданным. Именно эта привлекательность и была характерной чертой императрицы.

В 1780-х гг. одухотворенный образ улыбающейся Екатерины на некоторое время в живописи становится доминирующим. Таков более камерный портрет работы Р. Бромптона (1782 г., Эрмитаж), как и более официальные аллегорические композиции Д.Г. Левицкого. Первоначально Левицкий опирался на портрет с зеркалом кисти Эриксона (1782 г., ГРМ), но затем нашел иное композиционное решение. Фигура императрицы была развернута в правую от зрителя сторону и показана в легком движении, свободные линии антиклизированного платья и ниспадающей с плеч императорской мантии придавали фигуре изящество и делали ее более стройной. Свободные движения рук – опущенной, но раскрытой правой и приподнимаемой левой – создавали ощущение плавности и мягкости. Традиционный труакар (характерный и для типа Эриксона, и для типа Рослина-Рокотова), привлекательность черт лица, мягкая и добрая улыбка – все это создавало приятное и вместе с тем приподнятое настроение. Такова Екатерина-законодательница в храме богини Правосудия, изображенная у священного алтаря с юпитерианским орлом, на фоне колонны, балюстрады и морского пейзажа с кораблями (1783 г., ГРМ; вариант начала 1790-х гг., ГТГ), таковы и другие аллегорические композиции Левицкого.

Поздние портреты императрицы в 1790-х гг. создавали И.-Б. Лампи и В.Л. Боровиковский. Первый попытался подхватить аллегорическую эстафету Левицкого, изобразив Екатерину, вставшую с тронного кресла и указующую на фигуры Крепости и Истины (1793 г., Эрмитаж). Фигура императрицы выглядит грузной и тяжеловесной, лицо – одутловатым, а его выражение производит скорее отталкивающее впечатление (это лишь в незначительной степени скорректировано на другом парадном портрете Екатерины того же автора, где императрица изображена стоящей у стола, на котором стоит ваза с цветами – 1794 г., Эрмитаж). Портрет В.Л. Боровиковского (1794 г., известен в двух вариантах, более ранний, с Чесменской колонной в ГГГ, поздний, 1810-х гг., с обелиском Румянцева – в ГРМ)⁶ показывает Екатерину в «домашней» обстановке: в повседневной одежде на прогулке в Царскосельском парке. Екатерина сдержанно улыбается, столь же сдержанно указывает левой рукой на обелиск (правой едва заметно опирается на трость) и вызывает симпатию не столько мимикой и чертами лица, сколько неофициальным антуражем («человечность» портрету придает и левретка царицы, смотрящая на свою хозяйку⁷). Именно это приятное впечатление и послужило Пушкину основой для известного эпизода из «Капитанской дочки», в котором Екатерина также оставляет очень приятное впечатление у общавшейся с ней Маши Мироновой (поэт был знаком с портретом по гравюре Н.И. Уткина, очень популярной в его время).

Портреты эпохи Павла I

Павел I стал родоначальником новой традиции визуальной репрезентации монарха – одобренный им портрет работы С.С. Щукина должен был копироваться для присутственных мест империи и становился тиражируемым, официальным «лицом» государства. Портрет Щукина во многом оказался новаторским (1797 г., ГРМ). Император изображен не в регалиях, а в офицерском мундире, с покрытой треуголкой головой, с выставленной вперед правой но-

⁶ Сведения о портретах работы В.Л. Боровиковского приводятся по новейшему каталогу выставки его произведений [см. 7].

⁷ Левретка, лежащая на кресле, известна и по портрету Екатерины работы П.-Э. Фальконе (1773 г., Эрмитаж), но здесь императрица, хоть и стоит около этого кресла, не вызывает такой симпатии (ее лицо с удлиненными и заостренными чертами было позднее повторено Левицким в его портрете 1782 г. из ГРМ).

гой и также выставленной вперед правой рукой, опирающейся на отставленную трость, т. е. как бы делающим шаг навстречу зрителю. Голова его приподнята, а фоном служит нейтральный темный цвет – иными словами, фигура государя расположена в пустоте, нет никаких «лишних» деталей, все внимание сосредоточено на ней. Эта сдержанность, лаконичность и в то же время решительность, спокойствие и уверенность (Щукин отходит от прежней традиции согнутой левой руки, подпирющей корпус) роднит портрет Щукина с традицией петровских «мундирных» портретов. Ясно, что Павлу, подчеркивавшему свое происхождение именно от Петра Великого, должны были быть близки простота и сдержанность образа его великого предка. Впервые важным элементом парадного портрета выступает трость – этот атрибут был характерен в реальной жизни и для Петра, и для прусского короля Фридриха Великого, чей образ в какой-то степени также копировал Павел.

Существовали и более пышные портреты императора, долженствовавшие в основном показать его статус гроссмейстера Мальтийского ордена. Один из них принадлежит кисти С. Тончи (ГМЗ «Павловск», повторение – ГРМ), другой – В.Л. Боровиковского (1800 г., ГРМ; вариант в белом далматике – в ГТГ). У Тончи традиционные детали, такие как колонна, занавес и регалии (на этот раз орденские), сочетаются с необычной кипесикой фигуры Павла. Император выступает вперед, поддерживая орденскую мантию левой рукой, в то время как правую протягивает к кинжалу магистра, но жестом, накрывающим его. Иными словами, движение руки к инсигнии в данном случае показано незавершенным – рука не держит кинжал и не покоится на нем, а лишь приближается к нему. Очень оригинально изображена и орденская корона – она надета на голову монарха набекрень. Такого в портретной живописи применительно к российским правителям не встречалось ни до, ни после. Что могла означать эта посадка короны, остается лишь гадать. Портрет работы Боровиковского, на котором Павел изображен в далматике магистра, более статичен – художник использует привычную для мужских императорских портретов подбоченившуюся позу с вытянутой правой рукой со скипетром, которой Павел указывает на другие регалии, при этом фигура императора развернута анфас. Колоннада, балюстрада, тронное кресло, занавес – традиционные атрибуты, но помимо этого на переднем плане виднеются атрибуты искусства: скульптуры, архитектуры и живописи. Павел предстает на полотне также покровителем искусства, что в принципе ново для официального портрета, а не чисто аллегорической композиции (пример которой можно видеть у С. Торелли).

Примечательно, что к эпохе Павла I относится и масштабный портрет всей императорской семьи. Семейные портреты не были ранее распространены в официальной репрезентации монарха (следует иметь в виду, что и сами монаршие семьи в XVIII в. в России не были многочисленны по своему составу). От петровской эпохи остались, по сути, лишь миниатюры Г. Мусиковского, изображающие Петра, Екатерину и детей. Павел же дает пример живописной репрезентации своего семейства, что и понятно – необходимо было подчеркнуть многочисленность семьи и уверенность в будущем престолонаследия (в 1797 г., как известно, принимается новый закон по этому поводу). Подобные функции в Западной Европе выполняли, к примеру, семейные портреты императрицы Марии-Терезии с супругом и многочисленными отпрысками (ср. портрет кисти Мартина ван Майтенса). Впоследствии крепость семейных уз и обилие потомства демонстрировали семейные портреты королевы Виктории в разные периоды ее жизни (молодая семья Виктории представлена на картине Ф. Винтельхальтера, потомство Виктории в возрасте на полотне Л. Туксена), а также семейные портреты датской королевской династии с многочисленными потомками в различных европейских монарших домах (кисти Л. Туксена [см. 8]). В русской традиции XIX в. семейная тема в контексте визуальной репрезентации монарха осталась периферийной (за исключением семей Александра III и Николая II, но не в живописи, а в фотографии). Близким к английской традиции семейных портретов можно считать «Портрет великой княгини Александры Федоровны с детьми – великим князем Александром Николаевичем и великой княжной Марией Николаевной» кисти Дж. Доу (1823 г., Эрмитаж; копия работы В.Н. Бовина в ГРМ), демонстрирующий материнскую заботу и связанный с образом Александры Федоровны как добродетельной супруги и матери.

Павловский же портрет с совершенной композицией представляет родителей и всех их девяти детей на лоне парковой природы (работа Г. фон Кюгельхена, 1800 г., ГМЗ «Павловск»). Идиллическое настроение усиливается присутствием музыкальных инструментов – одна из дочерей в центре композиции играет на арфе. В центральной части среди деревьев (кстати, дерево могло выполнять и функцию генеалогической метафоры) высится также бюстик еще одной дочери царственной четы – Ольги, умершей в младенчестве. Два старших сына, Александр и Константин, держащиеся за руки, стоят левее, у бюста Петра Великого. Две старшие дочери, обнявшись, стоят справа и указывают на виднеющийся вдали Павловский дворец. Все позы и жесты фигур глубоко продуманы и отличаются совершенством плавных линий и удивительным композиционным равновесием. Вся семья распадается как бы на пять

связанных между собой групп (2 – 3 – 2 – 3 – 2), а жесты и взгляды выполняют объединяющую функцию. Петровское наследие в виде бюста основателя империи и современное состояние в виде загородной резиденции семьи маркируют всю историю императорской династии. Композиция Кюгельхена является ярким примером классицизма с идиллически-сентиментальным оттенком.

Несколько слов необходимо сказать и о детских портретах. Эта традиция также уходит корнями во вторую половину XVII в., но в Петровскую эпоху представлена преимущественно произведениями Каравака. Детские портреты показывают обнаженных младенцев в аллегорическом ключе, символизмом проникнуты и парные портреты, например известный детский портрет дочерей Петра Анны и Елизаветы (1717 г., ГРМ), где обе представлены в образах античных богинь: Анна, по-видимому, Флоры, а Елизавета, возможно, Венеры. Цветовой контраст и изящная жестикуляция создают композиционное единство. Караваку принадлежит и детский портрет будущего Петра II и его сестры Наталии Алексеевны в образах Аполлона и Дианы (1722? г., ГТГ), где сестра своим жестом как бы представляет зрителю брата. Здесь также заметно колористическое сопоставление (светлые, теплые, золотистые тона одежды Петра, сопоставленного с богом Солнца, и черные, холодные, синие тона платья Наталии, символизирующей богиню Луны). Следующая царственная пара – Александр и Константин Павловичи – в детском возрасте изображена на портрете работы Р. Бромптона (1781 г., Эрмитаж). Фигуры мальчиков представлены с атрибутами Александра Македонского, разрубающего Гордиев узел, и императора Константина Великого, лабарум которого решительно держит маленький великий князь. Юноши Александр и Константин на портрете работы И.-Б. Лампи (1795 г., Эрмитаж), взявшись за руки, воздают должное Екатерине Великой у ее статуи в образе Минервы. Античный портик, колоннада, занавес – все это уже хорошо знакомые и «отработанные» атрибуты парадной живописи. Детский двойной портрет детей Павла I – Анны и Николая – работы В.Л. Боровиковского (1797 г., ГМЗ «Гатчина») носит идиллический характер. Дети сидят на подушках под колоннадой на фоне Павловского парка, а их атрибутами выступают цветы (розы и лилии) у девочки и воинский шлем с плюмажем у мальчика. Музыкальные инструменты и сидящая собачка на переднем плане дополняют символическую семантику картины (символы гармонии и верности). Мальчик слегка повернут к девочке и тянется к ней, держась за шлем. Девочка сидит анфас и смотрит на зрителя. Как правило, все детские портреты носят ярко выраженный аллегорический характер, предвосхищая будущие добродетели своих моделей.

Портреты XIX – начала XX в.

В начале царствования Александра I традиция символизма парадной живописи еще некоторое время продолжалась. Таков, в частности, портрет молодого Александра кисти того же Боровиковского (1802–1803 гг., ГРМ), в котором совмещены отсылки и к Петру I, и к Екатерине II. Стоящий у колонны и тронного кресла с императорской мантией молодой государь в мундире опирается на постамент бюста своей бабки, положив руку на книгу законов. На заднем плане виднеется Медный всадник. Александр предстает наследником своих великих предшественников и предков, монархом, чтущим закон и служащим справедливости. Идея преемственности здесь редуцирует собственно властный образ и символы императорского статуса. Впоследствии Александр, как и последующие императоры, изображался всегда в мундире. Его классический образ в рост был создан в начале 1820-х гг. Дж. Доу (Эрмитаж; конный портрет императора для Военной галереи Зимнего дворца значительно позже написал Ф. Крюгер). Новое время диктовало новые стилистические решения – «естественность» заменяла «парадность», на смену театрализованной пышности приходила природная сдержанность и лаконичность. Император на портрете Доу стоит со спокойной опущенными руками, в одной из которых держит треуголку. С этого времени жесты в портретах уступают место свободному положению рук, а визуальный эффект достигается самой фигурой государя и отчасти фоном. На портрете Доу фоном выступает обобщенный пейзаж с романтическими далами и облачным небом, оттеняющим лицо монарха. Выражение лица спокойное и располагающее.

Портреты Николая I в бытность его и великим князем, и императором (работы Дж. Доу, Ф. Крюгера, Е.И. Ботмана и др., хранящиеся в Эрмитаже и других музейных собраниях), как правило, представляют фигуру модели в труакар, реже анфас. У Николая I был очень выигрышный ракурс – разворот в три четверти вправо (влево от зрителя). Он стал классическим в его изображениях. Руки государя обычно опущены, очень часто в одной из них он держит головной убор. Характерный жест – большой палец правой руки, заложенный за пуговицу сюртука, – отражен, в частности, на посмертных картинах Б. Виллевалде (ГРМ и др. собрания). Фоном в портретах Николая I выступал обычно пейзаж – иногда с батальными сценами, видами крепостей или дворцов, что отражало его государственные или военные функции, – а иногда совершенно нейтральный.

Иконография Александра II весьма разнообразна. Парадные портреты в рост (Ф. Крюгер, ок. 1840 г., Эрмитаж; Е.И. Ботман,

1856 г., ГРМ, 1866 г., Эрмитаж; К.Е. Маковский, 1860-е гг., Нижегородский художественный музей; Н.А. Лавров, 1873 г., ГРМ и др.) в целом повторяют типологию портретов двух его предшественников: руки государя опущены, в одной из них он держит головной убор. Но известны также относительно многочисленные конные портреты императора (в том числе кисти Н.Е. Сверчкова), а также изображения его в санях (впервые так был написан еще Николай I) и экипажах. К.Е. Маковскому принадлежит и менее официальный, «домашний» портрет императора, сидящего в кресле, с папиросой в руке и любимой собакой (один из вариантов – 1881 г., ГТГ). Этот «очеловеченный» вариант портрета, как кажется, был последним официальным изображением монарха (художник начал работу над ним в 1880 г.; он же, кстати, написал Александра II и на смертном одре). Выражение лица императора в поздние годы жизни точнее всех охарактеризовал в «Темных аллеях» И.А. Бунин: «...взгляд был... вопрошающий, строгий и вместе с тем усталый».

Александр III запечатлен на своих портретах с характерным жестом правой руки, держащей аксельбант (как, например, на портрете работы Н.Д. Дмитриева-Оренбургского, 1896 г., ГИМ), и иногда левой рукой подпирающим бок (как на портрете Л. Туксена), что придает фигуре заметную устойчивость. Интересно, что И.Н. Крамской создал официальный портрет императора в кресле (1886 г., ГРМ), что было очевидной новацией. В монументальном искусстве визуальный образ императора был также связан с сидящей позой (на троне или на коне – памятники А.М. Опекушина в Москве и П.П. Трубецкого в Петербурге). Все это создавало впечатление основательности и спокойной уверенности.

Официальный, «стандартный», предназначенный для копирования первый портрет молодого Николая II был заказан И.Е. Репину [9 с. 13]. Художник не сразу нашел нужный образ, но в конечном итоге изобразил государя с опущенными, но сложенными внизу руками, в которых он держал военную фуражку и перчатки. Этот портрет, фоном для которого послужил интерьер Тронного (Георгиевского) зала Зимнего дворца, хранится ныне в ГРМ. В зале заседаний Государственного Совета в Мариинском дворце находился другой вариант, на котором император левой согнутой рукой держался за портупею (ныне – Эрмитаж). На портретах Николая II кисти Э.К. Липгарта (1896 г., повторение 1914 г., ГРМ; 1900 г., ГМЗ «Царское Село» и др.) изящная фигура государя представлена по «старой» схеме его предшественников – опущенные руки, в одной из которых военный головной убор. Иконография последнего русского императора дала пример и абсолютного «плоскостного» портрета анфас – это псевдонародное, патриотическое

творение Б.М. Кустодиева с характерным названием «Портрет Его Императорского Величества Государя Императора Николая Александровича, Самодержца Всероссийского» (1915 г., ГРМ), погрудный портрет в красном мундире на фоне Московского Кремля. В ту эпоху функции официальной визуальной репрезентации власти активно брала на себя фотография. Фотографически-парсунным портретом Кустодиева фактически завершилась портретная галерея русских монархов, которая началась парсунами допетровской Руси. Кустодиев в разговорах с царем прекрасно почувствовал его увлеченность старым русским искусством, почему и создал такую стилизацию, в пространстве которой фигура самодержца занимает центральное место, а кремлевская старина как бы обрамляет ее.

Заключение

Итак, портретная репрезентация российских монархов прошла длительную эволюцию. Начавшись в рамках парсунной живописи, она нашла воплощение в XVII в. преимущественно в трех типах изображения: лицевом портрете (выполнявшем мемориальную функцию), портрете в регальной облачении (как правило, в рост, который также мог выполнять мемориальную, а мог и чисто репрезентативную функцию) и в конном портрете, появившемся в период войны с Речью Посполитой и представлявшем русских царей как христианских государей-воинов, защитников веры. С петровской эпохи под влиянием западноевропейских традиций парадный портрет существенно меняется. Образ Петра I, созданный Г. Кнеллером, стал образцом для композиционного и динамического решения портретов всех русских монархов-мужчин вплоть до Павла I. В то же время иконография Петра отличалась разнообразием типов – от конных портретов до лицевых и профильных. Женские портреты императриц, как правило, представляли модель статичной, с обязательным подчеркиванием монаршего статуса. Начиная с Екатерины I в парадную живопись входят изображения слуг-арапов, продержавшись в ней до второй половины XVIII в. На портретах Елизаветы Петровны появляется конный тип изображения, отсылавший к традиции Петра Великого. Жестикаляция «регальных» портретов императрицы также порой отсылала к «мужскому» типу визуализации модели. Екатерининская эпоха внесла в парадный портрет, с одной стороны, большую камерность, а с другой – большую аллегоричность. Официальным и растиражированным изображением впервые (в таком масштабе) становится профильный тип портрета. При Павле I формируется

новый тип мужского парадного портрета в рост со сдержанной жестикულიацией. Этому же периоду принадлежит и ярко выраженный тип семейного портрета, до того времени оставшийся периферийным. Традиция Александра I, продолженная в портретах всех его преемников, представляла монарха в более естественной динамике, с заметной редукцией аллегорических смыслов. Для некоторых монархов были характерны оригинальные ракурсы и позы (поворот в три четверти для Николая I или портрет в кресле/на троне Александра III). Выражение лиц моделей в живописи XIX в., в отличие от XVIII в., становится более серьезным. Эволюцию завершает плоскостной портрет Николая II анфас, возвращающийся к традиции парсунного («народного») письма. Общие тенденции портретной живописи различных эпох преломлялись на русском материале в связи с конкретными задачами репрезентации тех или иных монархов.

Литература

1. *Вдовин Г.В.* Персона – Индивидуальность – Личность: Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII в. М.: Прогресс–Традиция, 2005. 244 с.: ил.
2. Эпоха парсуны: Русский исторический портрет. М.: Художник и книга, 2004. 279 с.: ил.
3. Живопись. Т. 1: XVIII в.: Каталог. СПб.: Palace editions, 1998. 206 с.: ил.
4. Государственная Третьяковская галерея. Т. 2: Живопись XVIII в.: Каталог собрания. М.: ГТГ, 2015. 408 с.: ил.
5. *Гудыменко Ю.Ю.* Русская живопись XIX в.: Каталог коллекции / Гос. Эрмитаж. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. 424 с.: ил.
6. Елизавета Петровна и Москва. М.: Арт-Волхонка, 2010. 220 с.: ил.
7. «...Красоту ее Боровиковский спас»: Альбом / [отв. ред. Л.А. Иовлева]. М.: М. Сканрус, 2008. 232 с.: ил.
8. Лауриц Туксен: Придворный художник. Произведения из собраний Дании и России: Каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006. 60 с.: ил.
9. *Чурак Г.С.*, Портрет императора Николая II кисти Ильи Ефимовича Репина. М.: Издательский отдел храма во имя священномученика Климента, папы Римского, в Замоскворечье, 2010. 32 с.: ил.

References

1. Vdovin GV. Person–Individuality–Personality. An Experience of Self-knowledge in the Art of Russian Portrait of the 18th Century. Moscow: Progress–Traditsiya Publ.; 2005. 244 p. [In Russ.]

2. The age of Parsuna. Russian historical portrait. Moscow: Khudozhnik i kniga Publ.; 2004. 279 p. [In Russ.]
3. Painting. Vol. 1: 18th century: Catalogue. Sankt-Peterburg: Palace editions Publ.; 1998. 206 p. [In Russ.]
4. State Tretyakov gallery. Vol. 2: Painting of the 18th century: Catalogue of the collection. Moscow: GTG Publ.; 2015. 408 p. [In Russ.]
5. Gudymenko YuYu. Russian painting of 19th century. Catalogue of the collection. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Gos. Ermitazha Publ.; 2017. 424 p. [In Russ.]
6. Elizaveta Petrovna and Moscow. Moscow: Art-Volkhonka Publ.; 2010. 220 p. [In Russ.]
7. "...Borovikovskiy Saved Her Beauty": Album. Moscow: M. Skanrus Publ.; 2008. 232 p. [In Russ.]
8. Lauritz Tuxen. The court painter. Works from the collections of Denmark and Russia: Exhibition Catalogue. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Gos. Ermitazha Publ.; 2006. 60 p. [In Russ.]
9. Churak GS. Portrait of Emperor Nicholas II by Ilya Repin. Moscow: Izdatel'skii otдел khrama vo imya svyashchennomuchenika Klimenta, papy Rimskogo, v Zamoskvorech'e Publ.; 2010. 32 p. [In Russ.]

Информация об авторе

Евгений В. Пчелов, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6; evg-pchelov@yandex.ru

Information about the author:

Evgeniy V. Pchelov, Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, GSP-3, 125993, Russia; evg-pchelov@yandex.ru