



УДК 929.657

## ПРИЖИЗНЕННЫЕ ПОРТРЕТЫ ЕЛИЗАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ КАК ИСТОЧНИК ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА ВЛАСТИ И ПРАВЛЕНИЯ ИМПЕРАТРИЦЫ

И. А. Королева

Королева Ирина Аркадиевна, кандидат педагогических наук, заведующий кафедрой музыкально-инструментальной подготовки, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, korolev-saratov@yandex.ru

В статье рассматриваются прижизненные портреты императрицы Елизаветы Петровны, созданные художниками, работавшими в России в середине XVIII века. Автором предпринята попытка исследовать место портретного жанра в презентации образа личности русской императрицы и показать, что портрет как жанр изобразительного искусства, созданный в определенный исторический период, может являться визуальным источником для изучения государственного деятеля, а также дополнять известные документальные свидетельства эпохи.

**Ключевые слова:** Россия середины XVIII века, императрица Елизавета Петровна, иностранные художники, прижизненные портреты, визуальный источник.

### Lifetime Portraits of Elizaveta Petrovna as a Source of Visual Image of Power and Reign of the Empress

I. A. Koroleva

Irina A. Koroleva, ORCID 0000-0003-2603-4893, Saratov State University, 83, Astrakhanskaya Str., Saratov, 410012, Russia, korolev-saratov@yandex.ru

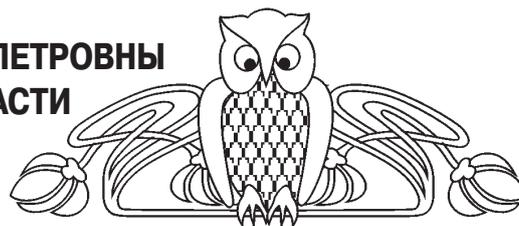
The article considers lifetime portraits of Empress Elizaveta Petrovna, painted by artists that worked in Russia in the middle of the 18<sup>th</sup> century. The author attempted to identify the place of the portrayal genre in representation of the image of the Russian Empress and to show that a portrait as a genre of fine art created in a certain historical period can be a visual source for studying a statesman, and can also supplement existing documentary evidence of an era.

**Key words:** mid 18<sup>th</sup> century Russia, Empress Elizaveta Petrovna, foreign artists, lifetime portraits, a visual source.

DOI: 10.18500/1819-4907-2018-18-3-283-289

Абсолютная монархия как форма правления, как система государственной власти определенного исторического периода предполагает пропаганду своего позитивного образа. Как правило, визуальный образ власти персонифицируется в облике его непосредственного носителя – монарха. Идентификация власти с непосредственным образом правителя – одно из важнейших средств поддержания имиджа короны. Оно реализуется, прежде всего, в создании большого количества официальных портретов монарха<sup>1</sup>.

Отмеченная выше традиция зародилась в России в начале XVIII века с восшествием на престол Петра I и в связи с его политикой модер-



низации и европеизации России. На первых порах монополия в создании парадных портретов принадлежала иностранным художникам, приглашавшимся в Россию. Ко времени правления императрицы Елизаветы Петровны (1741–1761) среди авторов парадных портретов появились и русские художники, однако приоритет все еще был за иностранцами.

Время правления и личность императрицы Елизаветы Петровны исследованы достаточно основательно<sup>2</sup>. Однако, как представляется, исследование прижизненных парадных портретов Елизаветы Петровны может добавить некоторые черты к общей картине правления дочери Петра I, а самое главное – к историческому образу самой императрицы.

С восшествием на престол Елизаветы приоритетное право на создание канонического изображения государыни имел Луи (Людвик) Каравакк (1684–1754), занимавший должность гофмалера<sup>3</sup>. С момента своего прибытия в Петербург (1716) ему неоднократно приходилось писать портреты царственных особ. Каравакк знал цесаревну еще в детстве, а самой Елизавете нравились портреты, выполненные им в духе французского рокайля<sup>4</sup>.

Одним из первых изображений Елизаветы можно назвать портрет восьмилетней цесаревны, написанный Каравакком в 1710-х гг. (ГРМ), где художник изобразил девочку полностью обнаженной с формами взрослой девушки. Без сомнения, представить царскую дочь в таком виде французский художник мог только с разрешения Петра I, ведь в глазах православных людей это было страшным кощунством, а с точки зрения русского искусства – невиданной вольностью. Эту работу называют первым «ню» в России. В ней с помощью аллегорического сюжета была сделана попытка «привить» этот жанр русской живописи. Здесь мастер прибегает к пикантному контрасту детской невинности и соблазнительной округлости форм. Несмотря на то что эта довольно интимная композиция не предназначалась для широкого обозрения, она оставила заметный след в истории русской портретности: ее не раз копировали. Так, например, в 1748–1749 гг. для царского собрания Г. Х. Гроотом была создана так называемая вольная копия («Царское Село»).

В 1717 г. Каравакк создал парный портрет царевен Анны Петровны и Елизаветы Петровны (ГРМ), которому также присущ сдержанный эротизм. Сестры, которым в то время было девять



(Анна) и восемь (Елизавета) лет, изображены в образах древнеримской богини Флоры. Благодаря тонкой драпировке тканей одежды создается эффект неуловимого движения, в результате которого у каждой из девочек приоткрывается грудь. Однако естественным это движение и открывающийся в результате вид назвать трудно. Принято считать, что в этом изображении (как и в ряде других портретов царских детей) художник пытался сочетать рокайльную грациозность и фривольность с изображением величественности моделей, что заставляло его прибегать к средствам классицистической живописи. Этот портрет несет в себе эстетику чувственных наслаждений, незнакомую русским живописцам допетровских времен.

Современные исследователи выдвигают версию о влиянии этих детских портретов на формирование личности цесаревны, ведь Елизавета с юного возраста имела возможность наблюдать себя изображенной в виде соблазнительной Венеры и отождествлять себя с ней<sup>5</sup>. Привитое с детства самомнение о «божественной» внешности и особом социальном статусе вполне соответствовало взбалмошному образу Елизаветы, складывающемуся в процессе знакомства с документами и мемуарами той эпохи.

В изображениях цесаревны, погрудном в овале и пояском (ГРМ, ГЭ), написанных Каравакком несколько позже, в 20-е гг. XVIII века, налет рокайльной фривольности и чувственности, отличающий работы художника предыдущего десятилетия, на наш взгляд, уже не является главной характеристикой образа. Первое впечатление – это прелесть и красота нежной юности, которое при более детальном рассмотрении портретов невольно трансформируется в процесс распознавания черт характера будущей императрицы. Немного тяжеловатый овал подбородка, выразительный изгиб ярких пухлых губ, миндалевидные, широко открытые, уверенно смотрящие на зрителя глаза как будто предупреждают о независимости, самостоятельности и настойчивости будущей императрицы. А безупречная, почти светящаяся кожа, детали модной прически и богатый костюм буквально заявляют о том, что перед нами претендентка на звание первой красавицы государства.

Став императрицей, Елизавета законодательно закрепила строгую регламентацию царского образа<sup>6</sup>. По нововведенному закону Российской империи все изображения царствующей особы должны были проходить «апробацию» (утверждение) императрицы. В противном случае – само изображение уничтожалось, а его автор строго наказывался. В перечне гравированных портретов Елизаветы несколько раз встречаются ссылки на работы Каравакка, среди которых упоминаются поколенный портрет в профиль, с которого самим художником был сделан в 1744 г. рисунок для медали работы И. К. Гедлингера; с другого

же оригинала его, апробованного императрицей, исполнена была в 1746 г. Ив. Соколовым гравюра резцом, взамен уничтоженного портрета лубочной гравировки, причем указом 11 марта 1747 г. велено было, чтобы прочие мастера «делали и писали на подобие этого портрета», под опасением «наижесточайшего истязания без всякой пощады»<sup>7</sup>.

В Государственном Русском музее есть портрет Елизаветы Петровны в мужском костюме, вероятно, тоже написанный Каравакком<sup>8</sup>. Это изображение подтверждает слова Екатерины II о том, что мужской наряд императрице необыкновенно шел<sup>9</sup>. Перед нами – все та же красавица. Однако лицо кажется чуть более худым и вытянутым, глаза как будто прищурены, а губы плотно сжаты. Мужское платье сделало императрицу строже и серьезнее. Только румянец на щеках предательски выдает ее страстную натуру. Думается, что Елизавета была довольна этим портретом. Не случайно появляются его копии.

Известно, что не все изображения, созданные Каравакком, устраивали Елизавету. Так, например, в 1744 г. среди прочих художнику было приказано сделать поколенный портрет императрицы, относительно которого ею были высказаны замечания о том, что правая рука особенно в области запястья чересчур пухлая и что впредь мастеру необходимо быть осторожным в соблюдении пропорций обеих рук<sup>10</sup>. Ю. С. Андреева пишет, что Каравакк переложил вину на своего ученика И. Я. Вишнякова, который якобы тот портрет копировал, но не справился с заданием<sup>11</sup>.

Еще один известный портрет Елизаветы (в рост) был создан Каравакком в 1750 г. для Академии наук (ГРМ). Здесь императрица предстает перед нами зрелой, уже несколько располневшей, но бесспорно блестящей в прямом смысле этого слова и весьма довольной собой особой. По мнению Т. В. Ильиной, этот портрет можно отнести к сложившемуся в творчестве художника типу апробированного репрезентативного изображения царской особы, идущему еще от портрета Анны Иоанновны кисти Каравакка. В 40–50-е гг. XVIII в. такой тип изображения имел широкое распространение. В подобном ключе писали Елизавету и А. Антропов (СПГИХМЗ, ККГ), и иностранные художники, например, Г. Преннер (ГТГ). А блестящий в своем мастерстве Л. Токке в портрете императрицы 1758 г. (ГЭ), с целью написания которого он, собственно, и был приглашен в Россию, предпочел своей привычной рокайльной манере торжественное и величавое изображение, в какой-то мере переключающееся с созданным Каравакком и принятым всеми образцом. Успех такого образа объясняется выражением репрезентативности, а отнюдь не психологизмом изображенного<sup>12</sup>.

Итак, Каравакк стал родоначальником официального парадного портрета в русской живописи XVIII в. Однако его искусство современни-



ками критиковалось, портреты его признавались манерными, им не хватало живого выражения и вкуса. Правда, по мнению Я. Штелина, работы Каравакка были похожи и даже изысканны, но «в плохой позе и с плохой драпировкой»<sup>13</sup>. Несмотря на критику, императрица не увольняла художника и исправно платила ему жалование.

Возможно, став императрицей, Елизавета испытывала некое чувство благодарности по отношению к Каравакку за его вклад в формирование пленительного образа «Афродиты на троне». Или же, как предполагает Ю. С. Андреева, они были схожи по характеру духовных запросов. Каравакк писал портрет маленькой Венеры-Елизаветы, и это не мешало ему быть церковным старостой у французов-католиков. Елизавета, обладавшая натурой страстной женщины, искренне верила в Бога и с чувственными наслаждениями перемежала походы на богомолье. Их обоих роднила способность сочетать легкомыслие светских наслаждений с показным благочестием, внешним соблюдением требований религии и даже с видимым религиозным усердием. Такой дуализм являлся чертой «галантного века»<sup>14</sup>.

Кроме Луи Каравакка, для художественного освидетельствования коронационного торжества по случаю восшествия на престол Елизаветы Петровны был командирован иностранный мастер Христоф Гроот. Как писал Якоб Штелин, Гроот «не имел счастья видеть императрицу Елизавету, но несравненно хорошо написал ее полностью в манере г-на Риго»<sup>15</sup>. Георг Христоф Гроот (1716–1749) создал парадный портрет дочери Петра I («Гатчина»): в нарядном облачении и в царском уборе, на груди – цепь ордена святого Андрея Первозванного. Рядом на бархатной подушке – держава. Правая рука слегка касается скипетра, на запястье – браслет с миниатюрным портретом Петра Великого. Таким приемом художник тонко и неназойливо показал приверженность Елизаветы наследию отца, преемственность его политики.

Г. Х. Гроот подметил важную для Елизаветы Петровны характеристику – искусство восхищать и очаровывать, она «лицом приятно кажет радость, // И сахарной рукой льет сладость» (Ода на всерадостнейшее торжество высочайшего восшествия ее величества... Елизаветы Петровны... на прародительский престол которою ее величеству всеусерднейшее приветствие приносит всеподданнейший раб Иван Галеневский 1751 ноября 25 дня). В самом деле, пухлые цвета сахара ручки первой красавицы выписаны тонко, сплавленными мазками, из-за чего кажутся мраморными. Правая рука слегка касается живописного скипетра. Элегантная головка утонченно сочетается с довольно тяжеловесным, как будто «давящим» нарядом<sup>16</sup>. Этот образ великолепной и одновременно достойнейшей продолжательницы дела Петра Великого присутствует во всех парадных портретах Елизаветы, написанных Гроотом.

Л. А. Маркина считает, что «галереи директор и придворный маляр» Гроот в своем творчестве значительно разнообразил иконографию русской императрицы. Ему удалось почувствовать художественный вкус Елизаветы, о котором говорил Е. В. Анисимов, и передать особенностями придворной действительности времени ее правления. Художник представлял императрицу разной: то восседающей на троне премудрой самодержицей, то отчаянной предводительницей храброго войска, то неотразимой незнакомкой на балу, то несравненной богиней<sup>17</sup>.

Одна из самых известных работ немецкого художника, ставшая его визитной карточкой, – «Портрет императрицы Елизаветы Петровны с арапчонком» (ГТГ). В архитектонике картины ощущается веселый и грациозный ритм. Главная героиня – восхитительная всадница показана зрителям на фоне живописного парка: пышные кроны деревьев, опускающиеся ветви, красивый сосуд на мраморном основании. Вдали просматривается пруд, вызывающий ассоциации с морской далью, завоеванной Петром. Голубая высь с облаками и лентой розового света служит фоном. Сопровождающий императрицу чернокожий паж – особа в России XVIII столетия диковинная. Арапчонок наряжен в приметный, нарочитый костюм. Видно, что он прокладывает дорогу царице, изящно, почти танцуя, шествуя, и всем своим существом, несколько живописно выражает почтение не только монаршеским достоинством, но и красотой, грацией, женским очарованием Елизаветы. Присутствие рядом с императрицей чернокожего мальчика эффектно высветляет кожу императрицы, делая ее нежнее и румянее.

Невзирая на облачение в форму чина Преображенского полка, главой которого императрица являлась, и презентацию верхом на коне, царица здесь не грозный воин, а скорее участница одного из лицедейств. Портрет имел громкий успех в светских кругах. Его повторял сам живописец, его копировали немецкие помощники, а также русские ученики Гроота. Известны копии этой картины работы Л. К. Пфандцельга (ГРМ) и А. Лосенко («Петергоф»). Варианты-повторения, выполненные неизвестными художниками, хранятся в Государственном Эрмитаже, Государственном историческом музее, в Новгородском музее-заповеднике, в Государственном музее искусства Узбекистана и Шпреевальд-музее (Люббенау, Германия)<sup>18</sup>.

Маскарадным костюмированным портретом в стиле рококо можно назвать и «Портрет императрицы Елизаветы Петровны в черном домино, с маской в руке» (ГТГ). Это изображение как будто передает дворцовую атмосферу, созданную императрицей вокруг своей особы, – с игрой, переодеваниями, духом непостоянства. А образ Елизаветы представляется зрителю пикантным и утонченным: едва уловимый пово-



рот аккуратной головки, изящный жест игриво показывающей маску округлой ручки. Плавно чередующиеся пластические формы приводят к появлению нюансов, полутонов, способствуют ощущению воздушного слоя, будто обволакивающего объема и сглаживающего контрасты. Не только внешние атрибуты – костюм и маска – позволяют отнести это произведение к костюмированным портретам стиля рококо, но и его содержание – дух таинственности и недосказанности. Здесь как будто благополучно соседствуют мечта и реальность, живое чувство и светские условности. Копия с портрета предположительно кисти Л. Каравакка, а также копия середины XIX в. работы И. Ломова находятся в собрании ГРМ<sup>19</sup>.

Еще одно изображение кисти Гроота в стиле рококо – «Портрет императрицы Елизаветы Петровны в образе Флоры» («Царское село»), где Елизавета отождествляется с античной богиней весны и цветов. Оно создано по образцу изображения царевны Елизаветы ребенком, написанному в 1710-е гг. Л. Каравакком. У Гроота свой взгляд на обращение к теме обнаженной натуры в рамках русской живописи XVIII в. В его образе Елизаветы заметны формы взрослой женщины. В первую очередь, зритель замечает прихотливый изгиб фигуры, незащищенность обнаженной фигуры на фоне нежного меха горноста. Л. А. Маркина отмечает, что императрица в совершенстве освоила «куртуазную» модель поведения, согласно которой знатная особа, перевоплощаясь в богов и героев античной мифологии, ощущала себя персонажем маскарада. На полотне Гроота Елизавета продолжает играть, перевоплощаясь в «костюм Евы». Чтобы немного сгладить невиданный для православных людей поступок, нагая царица кокетливо показывает зрителю цветочный венок. У Гроота получилась изящная «вещица», которая предназначалась для личных апартаментов государыни. Портрет размещался в Малом кабинете Екатерининского дворца и был скрыт от любопытствующих занавеской. Изображение было украшено богатой серебряной рамой, цвет которой удачно сочетается с голубовато-серебристым колоритом живописи, а витиеватые украшения орнамента рамы вторят прихотливым складкам драпировок на портрете<sup>20</sup>.

По мнению Э. Ф. Голлербаха, замечательны колоритные достоинства работ Гроота, нежные, тонкие краски, полупрозрачные, словно тающие, замкнутые в короткую гамму зеленых, серых, розовых тонов. Придворный живописец Георг Христоф Гроот блестяще владел искусством «комплиментирования» и умел подчеркнуть высокое положение своих моделей в обществе. Художник запечатлел величие Елизаветинского двора, правдиво и точно изобразил духовный облик и светскую внешность прошедших перед ним людей. Просто и верно поведал он о придворной жизни времен Елизаветы Петровны, закрепил множество бытовых подробностей,

представляющих большой интерес. Его портреты веселой и беспечной дочери Петра являются ценным живописным документом, не менее значительным, чем мемуары современников или труды историков<sup>21</sup>.

В 1749 г. в связи с кончиной Гроота ободилось место придворного живописца. В следующем году граф М. И. Воронцов по рекомендации Н. Бьельке пригласил на эту должность австрийского живописца Георга Гаспара Преннера (1720–1766). Художник прожил в России пять лет. Он написал «Портрет императрицы Елизаветы Петровны» (1754), в котором русская царица представлена в цветочном обрамлении (в соответствии с традицией изображения мадонны в западноевропейском искусстве, ГТГ).

В запасниках Государственного Русского музея в Санкт-Петербурге хранится «Конный портрет императрицы Елизаветы Петровны со свитой». Хотя авторство Преннера находится под сомнением, «Конный портрет» ориентировочно датируется временем пребывания живописца в России. В связи с этим портретом современный исследователь С. Экштут выдвигает и убедительно доказывает то обстоятельство, что задача Преннера как гофмалера состояла не только в том, чтобы писать парадные портреты императрицы и ее приближенных, но и попытаться поставить свое искусство на службу большой дипломатической игре, начавшейся в эти годы. То есть ему надлежало в яркой зрелищной форме парадного портрета воплотить определенные политические идеи, отвечающие интересам Российской империи.

В многофигурном полотне мы видим облаченную в латы императрицу Елизавету Петровну. Государыня окружена многочисленной свитой. Все чины государевой свиты – и мужчины, и женщины – вооружены и держат шпаги наголо. Складывается впечатление, что все они лишь ждут сигнала императрицы, чтобы ринуться в бой. Но шпага государыни покоится в ножнах. Преннер буквально запечатлел метафору Ломоносова из похвальной оды 1748 г.: Елизавета Петровна даровала мир Европе, не обнажив меча<sup>22</sup>. В левом верхнем углу картины мы видим батальную сцену, пылающий город и очень большой мост через реку. Указующий перст императрицы заставляет нас внимательно посмотреть на эту часть «Конного портрета». Художник напомнил о событиях недавнего прошлого и изобразил захваченный пруссаками Дрезден и знаменитый мост через Эльбу. Кажется, что уже ничто не сможет спасти погибающий Дрезден. Но к городу летят два орла, парящие над головой императрицы. Один – в императорской короне и со скипетром, другой – с золотым императорским вензелем из двух латинских букв EP (Елизавета дочь Петра) и оливковой ветвью в клюве. Орел – это одна из самых древних эмблем, означающая власть, господство, верховенство



и государственную прозорливость. Оливковая ветвь, реже именуемая также масличной ветвью, – это одна из эмблем миролюбия, начиная с Античности до наших дней. Чело государыни увенчано лавровым венком. Это эмблема неувядающей славы и державного величия.

Итак, Елизавета Петровна, положившая конец большой европейской войне и подарившая мир Европе, заслужила за свою государственную прозорливость и постоянное миролюбие право на неувядающую славу, то есть право на бессмертие. Каспар Георг фон Преннер написал картину, не имеющую аналогов в истории изобразительного искусства. Художник запечатлел на холсте елизаветинское время в его незавершенности<sup>23</sup>.

При Елизавете, тяготеющей к французской роскоши и модам, в России появились живописцы Де-Велли, Токке, Лоррэн, Моро и Лагрене и др. Все они писали Елизавету, но работ этих художников сохранилось немного. Среди них Э. Ф. Голлербах особо выделял Луи Токке (1696–1772), называя его вдумчивым психологом и блестящим техником живописи. Дивная нежность его кисти, изысканный подбор тонов, характерная передача индивидуальных и типичных особенностей выдвигают Токке, по мнению отечественного искусствоведа, на первое место в массе современных ему французских портретистов. В Россию Токке был приглашен графом М. С. Воронцовым со специальной миссией – написать портрет императрицы Елизаветы Петровны<sup>24</sup>.

Токке приехал в Петербург в 1756 г. и вскоре приступил к порученной ему работе. По-видимому, портрет удался ему не сразу, так как два предварительных варианта не удовлетворили художника. Э. Ф. Голлербах пишет, что эти варианты изображают императрицу сидящей, с веером в руках<sup>25</sup>. В России Токке пробыл полтора года, Елизавету Петровну писал несколько раз. Среди его работ – изображения по пояс и во весь рост. Все они пользовались широкой популярностью и неоднократно копировались другими живописцами, в том числе известным крепостным художником графа П. Б. Шереметьева Иваном Аргуновым, а также учащимися Императорской Академии художеств. На одном из поясных портретов (ГТГ) французскому художнику удалось передать женскую красоту и очарование Елизаветы. Он запечатлел ее в пышном туалете, с горностаевой мантией, брошенной на плечи, с лентой и звездой ордена Святого апостола Андрея Первозванного. Известно, что, невзирая на частые болезненные недомогания, императрица сама терпеливо позировала художнику, была с ним ласкова и улыбкива, благодаря чему на портрете Елизавета получилась необыкновенно милой: кожа сливочного оттенка, легкий румянец на лице, голубые глаза с поволокой, приятная улыбка<sup>26</sup>.

В Государственном Русском музее хранится картина кисти другого французского художника – Луи Жана Франсуа Лагрене (Старшего) (1725–1805) «Елизавета Петровна (императрица, покровительница искусств)». Как и описанную нами выше работу Преннера, ее можно отнести к так называемому стилю «елизаветинского барокко», с характерными для него пышностью и яркой динамичностью, аллегоричностью. Лагрене в Россию приехал в 1760 г. по приглашению И. И. Шувалова для преподавания в только что открытой Академии художеств. От Шувалова художник получил заказ – написать картину, прославляющую императрицу как покровительницу искусств. Картина была написана в 1761 г.

Елизавета Петровна изображена прекрасной молодой женщиной, сидящей на высоком троне в белокуром парике и маленькой короне. В руках императрицы – держава и скипетр. Она в античных сандалиях и атласном, затканном золотом платье, складки которого пышно и красиво уложены. Женское обаяние государыни подчеркивается присутствием резвых амуров, держащих над Елизаветой балдахин. За ее спиной – богиня мудрости Минерва, поддерживающая державу, рядом – крылатый гений. Перед тронном расположились музы, олицетворяющие архитектуру, скульптуру и живопись. Муза архитектуры – в глубине – показывает чертеж, муза живописи с палитрой в руке указывает на портрет императрицы, над которым работает. Над всеми возвышается статуя Петра Великого в лавровом венке и жезлом в руке. Ее высекает муза скульптуры. На переднем плане, у подножия трона, сидит муза истории Клио, «вносящая в скрижали великие дела славно дочери Петра».

Работа Лагрене отвечала всем особенностям «елизаветинского барокко». Фигуры-аллегии соответствовали представлениям того времени. Композиция картины подчинена кругу. Несмотря на то что все персонажи сидят или стоят, в изображении чувствуется динамика, все находится в движении. Прямых линий почти нет, глубина пространства не выявлена, но ее ощущению способствует взаимодействие фигур. Общий колорит картины светлый и довольно яркий, что придает этой сцене еще больше воодушевления. Изображение Елизаветы как покровительницы искусств отвечало духу времени и было вполне современным.

Стоит также отметить портрет Елизаветы кисти еще одного французского художника Шарля-Анре ван Лоо (1705–1765), который не был в России. В настоящее время работа находится в Туалетной комнате Большого Петергофского дворца («Петергоф»). Созданный за год до смерти царицы, этот портрет был дипломатическим подарком и изготавливался заочно, по миниатюре, находившейся при французском дворе. Это изображение называют «идеальным» в том смысле, что портрет написан не только по пра-



вилам парадного жанра, но и максимально приближен к тому образу, который позиционировала сама Елизавета – неувядающая красавица в шикарных одеждах, мудрая, добрая и справедливая императрица. Учитывая, что последние годы Елизавета сильно болела, конечно, невозможно говорить о реалистичности созданного Лоо образа.

С 1756 г. в России по приглашению самой Елизаветы работал итальянский портретист Пьетро Антонио Ротари (1707–1762). Художник неоднократно писал Елизавету Петровну. После его смерти в мастерской осталось пять неоконченных портретов Елизаветы. Портрет «в черной кружевной мантилье» (ГРМ) считается одним из лучших и, по мнению Штелина, самый похожий из изображений императрицы<sup>27</sup>. Еще один портрет кисти Ротари находится в Государственном музее-заповеднике «Петергоф». Перед нами совершенно другой образ Елизаветы – нет блеска, торжественности, величия. На портретах – отягощенная опытом, уже немолодая, с уставшими глазами женщина. Мы не знаем, имела ли возможность видеть эти изображения сама императрица, но они явно не вписываются в тот образ, который Елизавета сама себе создавала. Однако нужно отдать должное художнику: для болевшей в последние годы жизни царица здесь выглядит достаточно свежо и мило, хотя и несколько простовато.

И в завершение обзора изображений Елизаветы Петровны, созданных иностранными художниками, кратко остановимся на портретах императрицы кисти датского живописца Виргилиуса Эриксона (1722–1782). Его карьера как придворного живописца состоится позже, во время правления Екатерины II. Однако, приехав в Россию в 1757 г., художник успел запечатлеть образ Елизаветы для потомков. В Государственном Эрмитаже хранятся две миниатюры кисти Эриксона, на которых императрица запечатлена сидящей в кресле с веером в руке. Портреты различаются в некоторых деталях, но в целом очень схожи. Декоративность в написании лица, застывшая поза, маленький размер полотна создают впечатление кукольности изображения. Возможно, эти миниатюры были подготовительным этапом к написанию более значительного портрета 1757 г. («Царское село»).

Благодаря Якобу Штелину известна история создания этого портрета. Эриксен был удостоен чести присутствовать на публичном обеде в честь кавалеров ордена Святого апостола Андрея Первозванного, где он и увидел императрицу. Художник, встав напротив Елизаветы, долго смотрел на нее, запоминая ее черты. А дома набросал эскиз будущего портрета, который имел большое сходство. Позднее по распоряжению Елизаветы эскиз забрали ко двору, а художник получил несколько сеансов для завершения работы<sup>28</sup>.

Эриксен создает портрет не столько правительницы огромной империи, сколько образ красивой и утонченной женщины. Изображение можно назвать полупарадным, так как здесь отсутствует полный набор регалий, который присущ парадным портретам. Однако отсутствие официоза придает ему некоторую теплоту и задушевность. Елизавета усыпана бриллиантами, но при этом очевидно, что меру в них она знает. О чувстве стиля и элегантности императрицы говорит современный историк Е. В. Анисимов.

Таким образом, каждый из художников внес свою лепту в создание образа Елизаветы Петровны. Так, Каравакк стал родоначальником официального парадного портрета в русской живописи XVIII в. и создал образец репрезентативного изображения Елизаветы, которому следовали многие художники того времени. Заслуга Гроота – в разнообразии иконографии русской императрицы, предстающей перед зрителями то восседающей на троне мудрой государыней, то отчаянной предводительницей храброго войска, то прекрасной незнакомкой на балу, то несравненной богиней.

Судя по дошедшим до нас работам Преннера, художник ставил перед собой задачу в яркой зрелищной форме парадного портрета Елизаветы Петровны воплотить определенные политические идеи, отвечающие интересам Российской империи середины XVIII в. (прежде всего, возрождение и продолжение проводившейся ее отцом Петром Великим политики модернизации, укрепления мощи и величия России), а также мудрость Елизаветы, добывающей своей цели, «не обнажив меча».

Токке и Эриксен стремились запечатлеть красоту и очарование русской императрицы. Ротари предоставил возможность потомкам увидеть Елизавету Петровну, что называется, «без прикрас» – без внешнего блеска, придворной помпезности и шика, но достойно царской особы.

Благодаря изображениям императрицы кисти упомянутых художников Елизавета предстает мудрой правительницей, не только стремящейся к успехам и расцвету империи, но и радеющей о простом народе, являющейся доброй матерью и благодетельницей своим подданным.

В целом же художникам – современникам Елизаветы Петровны удалось создать весьма разносторонний визуальный образ русской императрицы Елизаветы Петровны, а следовательно, показать и многогранный облик ее власти.

Наше исследование не претендует на законченность. Оно представляет собой всего лишь попытку показать, что портрет, созданный в определенный исторический период, может являться визуальным источником для изучения государственного деятеля, образа власти в целом и дополнять известные документальные свидетельства эпохи.



Сокращенные и приводимые в тексте статьи названия учреждений, в которых хранятся исследуемые портреты императрицы Елизаветы Петровны:

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея;  
ГЭ – Государственный Эрмитаж;  
ГРМ – Государственный Русский музей;  
ККГ – Костромская картинная галерея;  
СПГИХМЗ – Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник;  
«Гатчина» – Государственный музей-заповедник «Гатчина»;  
«Петергоф» – Государственный музей-заповедник «Петергоф»;  
«Царское Село» – Государственный музей-заповедник «Царское Село».

#### Примечания

- 1 Подробнее об этом см., например: Эльфонд И. Я. Образ власти : Pro et contra. Саратов, 2011. С. 194–203.
- 2 См.: Вейдемейер А. Царствование Елисаветы Петровны. Сочинение А. Вейдемейера, служащее продолжением обзора главнейших происшествий в России, с кончины Петра Великого... : в 2 ч. : СПб., 1834. Ч. 1. 143 с. ; 1834. Ч. 2. 143 с. ; Валишевский К. Дочь Петра Великого. М., 1990. 564 с. ; Анисимов Е. Елизавета Петровна. М., 2005. 426 с. ; Козлова А. А. Российская императрица Елизавета Петровна в оценках отечественных исследователей. Омск, 2008. 180 с. ; Лиштенан Ф. Д. Елизавета Петровна. Императрица, не похожая на других : [пер. с фр.]. М., 2012. 635 с. ; Павленко Н. И. «Страсти у трона». История дворцовых переворотов. М., 1996. 320 с. ; Павленко Н. И. Елизавета Петровна. М., 2018. 368 с. ; Писаренко К. А. Елизавета Петровна. М., 2014. 462 с. и др.
- 3 Евангулова О. С., Кареев А. А. Портретная живопись в России второй половины XVIII в. М., 1994. 196 с.
- 4 Братья Гроот : портретист и зверописец. Немецкие художники при российском дворе. М., 2017. С. 13.
- 5 Андреева Ю. С. Луи Каравак и секуляризация русского искусства // Вестн. Юж.-Урал. гос. ун-та. Сер. Социально-гуманитарные науки. 2017. Т. 17, № 4. С. 68–69.
- 6 Полное собрание законов Российской империи с 1649 года. Т. XII. 1744–1748. СПб., 1830. № 8912 ; № 9371.
- 7 Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравировальных портретов : в 4 т. Т. II : Е–О. СПб., 1887. Стб. 930.
- 8 Государственный Русский музей. Живопись. XVIII – начало XX века. Каталог. Л., 1980. С. 129.
- 9 Записки императрицы Екатерины II / пер. с фр. Лондон, 1859. С. 107.
- 10 Ровинский Д. А. Указ. соч. Т. II. Стб. 930.
- 11 Андреева Ю. С. Католик Луи Каравак : к вопросу о религиозности художника эпохи рококо // Вестн. Юж.-Урал. гос. ун-та. Сер. Социально-гуманитарные науки. 2017. Т. 17, № 3. С. 19.
- 12 Ильина Т. В. Иван Вишняков. Л., 1980. С. 31.
- 13 Записки Я. Штелины об изящных искусствах в России : в 2 т. М., 1990. Т. I. С. 45.
- 14 Андреева Ю. С. Луи Каравак и секуляризация русского искусства... С. 69.
- 15 Записки Я. Штелины... С. 57.
- 16 Братья Гроот : портретист и зверописец... С. 36.
- 17 Подробнее см.: Маркина Л. А. Портретист Георг Христов Гроот и немецкие живописцы в России середины XVIII века. М., 1999. 296 с.
- 18 Братья Гроот : портретист и зверописец... С. 46.
- 19 Там же. С. 40.
- 20 Там же. С. 44.
- 21 Голлербах Э. Ф. Портретная живопись в России. XVIII век. М. ; Пг., 1923. С. 34–35.
- 22 Экитут С. Как Елизавета Петровна Европу к миру принудила. Ломоносов, фон Преннер и большая игра // Родина. 2011. № 11. С. 63.
- 23 Там же. С. 78–85.
- 24 Голлербах Э. Ф. Указ. соч. С. 36.
- 25 Там же. С. 37.
- 26 Там же.
- 27 Записки Я. Штелины... С. 74.
- 28 Там же. С. 83.

#### Образец для цитирования:

Королева И. А. Прижизненные портреты Елизаветы Петровны как источник визуального образа власти и правления императрицы // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. История. Международные отношения. 2018. Т. 18, вып. 3. С. 283–289. DOI: 10.18500/1819-4907-2018-18-3-283-289.

#### Cite this article as:

Koroleva I. A. Lifetime Portraits of Elizaveta Petrovna as a Source of Visual Image of Power and Reign of the Empress. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. History. International Relations*, 2018, vol. 18, iss. 3, pp. 283–289 (in Russian). DOI: 10.18500/1819-4907-2018-18-3-283-289.