ВЕСТНИК МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА. Серия 8. ИСТОРИЯ. 2026. Т. 67. № 1. С. 179–199
LOMONOSOV HISTORY JOURNAL. 2026. Vol. 67. N 1. P. 179–199

DOI: 10.55959/MSU0130-0083-8-2026-67-1-179-199

**А.А. Плохотюк, А.А. Карев**

# КОСТЮМИРОВАННЫЙ ПОРТРЕТ ЦАРЕВНЫ ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ В КОНТЕКСТЕ ОБЩЕЕВРОПЕЙСКОЙ ПРАКТИКИ ПОРТРЕТИРОВАНИЯ

**A.A. Plokhotyuk, A.A. Karev**

# THE COSTUMED PORTRAIT OF A TSAREVNA IN THE AGE OF PETER THE GREAT IN THE CONTEXT OF EUROPEAN PORTRAITURE

**Аннотация.** Цель статьи — выявить специфику костюмизации портретных изображений русских царевен в эпоху Петра I в контексте общеевропейского искусства. Особенности костюмированного портрета как особого типа в России рассматриваются в сопоставлении с портретными изображениями принцесс европейских династий. Ранее портретные изображения русских царевен не рассматривались в качестве отдельной категории, в то время как данная статья предлагает исследовать их как особую разновидность женского портрета Нового времени. В статье в качестве

*Плохотюк Анастасия Александровна,* соискатель кафедры истории отечественного искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

*Plokhotyuk Anastasia Aleksandrovna,* Candidate for the Degree of PhD Candidate in Art History and Criticism, Department of the History of Russian Art, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University

stacey99@mail.ru

ORCID: 0009-0001-9468-2166

*Карев Андрей Александрович,* доктор искусствоведения, профессор кафедры истории отечественного искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

*Karev Andrey Aleksandrovich,* Doctor in Art History and Criticism, Professor, Department of the History of Russian Art, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University

ankarev@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-5067-7288

Исследование выполнено в рамках государственного задания МГУ имени М.В. Ломоносова.

The study was conducted under the state assignment of Lomonosov Moscow State University.

объекта исследования избираются наиболее распространенные аллегорические образы (Флора, Диана), используемые в портретах царевен и принцесс. Особенность их воплощения в российском варианте во многом была обусловлена характерными чертами живописи петровской эпохи с ее потребностями скорейшего освоения возможностей искусства Нового времени. Закономерности развития в этом направлении обусловили как использование уже сложившейся западноевропейской художественной традиции силами иностранных мастеров в лице Л. Каравака, так и сдержанностью диапазона античных образов по сравнению с другими европейскими национальными школами. Западноевропейская художественная традиция представлена примерами из французской, английской и итальянской живописи. Сравнительный иконографический анализ с привлечением историко-культурного контекста создания данных портретов позволил обнаружить в них новые смыслы. Костюмированные портреты имели важнейшую функцию представления августейших особ в пространстве возвышенного, общего для европейской художественной культуры мифа, в контексте которого раскрывались присущие им добродетели, целомудрие и отшлифованная придворной культурой природная красота. Царевнам и принцессам традиционно отводились роли покровительниц культуры, а также завидных невест, чьи выгодные династические браки могли оказывать серьезное влияние на международные отношения. Важнейшей задачей мастеров было соблюдение баланса между индивидуальными чертами портретируемой и тем общезначимым в европейской культуре аллегорическим образом, который она воплощала. Значительна роль аксессуаров и атрибутов в такого типа изображениях — именно они помогали зрителям определить, кого олицетворяет портретируемое лицо.

***Ключевые слова*:** Петровская эпоха, портрет царевны, аллегория, костюмизация, античная богиня, россика, западноевропейская художественная традиция.

**Abstract.** This article seeks to identify the distinctive features of costume-inflected portraiture of Russian tsarevnas in the age of Peter I within the broader context of European art. The characteristics of the costumed portrait as a distinct type in Russia are examined through comparison with portrait images of princesses from European dynasties. Whereas portraits of Russian tsarevnas have not previously been treated as a separate category, this study proposes to consider them as a particular variety of the female portrait in the early modern period. The article focuses on the allegorical personae most frequently encountered in portraits of tsarevnas and princesses, above all Flora and Diana. The specific character of their Russian articulation was shaped in large measure by the defining features of Petrine painting, with its urgent imperative to assimilate the possibilities of early modern art. The logic of this development determined both the reliance on an already established Western European artistic tradition, mediated by foreign masters such as Louis Caravaque, and the relative restraint of the range of classical personae in comparison with other European national schools. The Western European tradition is represented here by examples drawn from French, English, and Italian painting. A comparative iconographic analysis, informed

by the historical and cultural contexts in which these portraits were produced, makes it possible to discern new layers of meaning within them. Costumed portraits fulfilled a crucial representational function, situating royal women within an elevated mythic realm shared across European artistic culture, a framework through which their virtues, chastity, and the natural beauty refined by court culture could be articulated. Tsarevnas and princesses were conventionally cast both as patrons of culture and as desirable brides whose advantageous dynastic marriages might exert considerable influence on international relations. A central task for artists was to maintain an equilibrium between the sitter's individual features and the broadly legible allegorical persona, rooted in European culture, that she was made to embody. Accessories and attributes played a particularly significant role in such images, for they enabled viewers to identify the figure whom the sitter personified.

***Keywords*:** Petrine era, portrait of a tsarevna, allegory, costume portraiture, classical goddess, Rossica, Western European artistic tradition.

* * *

Подключение к общеевропейскому процессу развития искусства не могло не повлечь за собой расширения в русской живописи типологического спектра внутри каждого из жанров. Портрет в данном случае не был исключением. Среди многих типов особо выделялся костюмированный портрет, предполагающий воспроизведение модели «в роли», «в виде», «в образе». Подобный подход как нельзя точно раскрывал особенности живописи эпохи раннего Нового времени, которая, подобно литературе, подчинялась в то время законам иносказания. Откровенная отсылка к «иному» образу, так или иначе, обогащала новыми красками социальное амплуа модели, тем более, если этой моделью была дочь монарха.

Настоящая статья ставит своей целью выявить особенности механизма костюмизации в портрете царевны первой четверти XVIII в. как неотъемлемой части общеевропейской традиции.

Использование в костюмированном портрете мифологической и исторической тематики, а также ориентация на современный сценический образ сообщало этому портрету черты исторической или аллегорической картины. Это дает современным исследователям повод называть его аллегорическим независимо от того, в каком образе представлена модель: в собственно аллегорическом, мифологическом, библейском или литературном[1]. Естественно, в таких образах запечатлевались не только особы царской или королевской крови, но и представители дворянства и буржуа.

[1] *Бородина С.Д.* Аллегорический женский портрет во французской живописи XVIII века // Мир искусств. 2021. № 3 (25). С. 92.

Введение в портрет антикизированных мотивов должно было вызывать у зрителей определенные ассоциации[2] — женские образы уподоблялись главным добродетелям, воплощением которых, в свою очередь, мыслились античные мифологические богини, обладавшие сложной системой атрибутов[3]. Очевидно, что данные портреты были рассчитаны, прежде всего, на образованную публику, привычно воспринимающую аллегорический метод как аналогию[4].

Появление костюмированных изображений обычно связывается с маскарадной тенденцией в культуре Петровской эпохи, которая проявлялась в частых светских празднествах и увлечении модой[5]. Таким образом, костюмизация портретируемого лица предполагала двойное преображение модели, которая демонстрировала не только себя лично, но и конкретный аллегорический образ[6]. Для России это был новый опыт изображения сакральной фигуры члена царской семьи[7]. В связи с этим важно отметить, что для костюмированного портрета характерно смысловое и композиционное выделение «главного лица»[8]. Определенные «говорящие» позы и жесты в структуре портретного образа позволяют раскрыть его смысл[9].

В каждую стилевую эпоху заложенная в портрете аллегория может прочитываться по-разному. Многостилье Петровской эпохи сблизило барокко и рококо[10], что, однако, не исключило функционирования у каждого из них излюбленного типа портрета. Для барокко характерны развитие личностного начала, установление связи между мирским и духовным, композиционная и содержательная многозначность[11]. Барочный пафос, подчеркивающий величие и зна-

---

[2] *Яблонская Т.В.* Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики. Дис. … канд. искусствоведения. М., 1978. С. 29.

[3] *Морозов А.А., Софронова Л.А.* Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С. 21.

[4] *Гаврин В.В.* Иносказание в портретной живописи России второй половины XVIII века. Дис. …канд. искусствоведения. М., 2002. С. 9.

[5] *Евангулова О.С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. Проблемы становления художественных принципов Нового времени. М., 1987. С. 139.

[6] *Чежина Ю.И.* Костюмированный портрет в русском искусстве XVIII века как отражение духа эпохи. СПб., 2006. С. 11.

[7] *Андреева Ю.С.* Луи Каравак и секуляризация русского искусства // Вестник Южно-Уральского государственного университета. 2017. Т. 17. № 4. С. 67.

[8] *Гаврин В.В.* Указ. соч. С. 14.

[9] Там же. С. 53.

[10] *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980. С. 50.

[11] *Хайт В.Л.* Барокко и барочность в европейской культуре XVII–XVIII веков // Барокко в России. М., 1994. С. 60.

чимость абсолютизма с помощью торжественных поз, демонстраций символов власти и статуса, находит свое отражение в парадных портретах[12]. Рококо же тяготеет к более камерным формам, предпочитая витиеватость, вычурность, игровое начало с одновременным вниманием к чувственному миру человека. Словом, те черты, которые составляют природу данного феномена[13].

Для того чтобы конкретнее охарактеризовать костюмированные портреты русских царевен, необходимо обратиться к западноевропейскому опыту аллегорической живописи конца XVII — первой половины XVIII в., когда основательно сложилась традиция изображения королевских и знатных персон с атрибутами мифологических персонажей[14]. В России носителем этой традиции был выходец из Марселя Луи Каравак (1684–1754, в Петербурге с 1716 г.), создатель главных костюмированных портретов в отечественной живописи первой трети XVIII в.

Анализ того, как изображались в аллегорических образах представительницы европейских королевских семей, поможет проследить, какие черты можно найти в портретах русских царевен, а что можно будет отнести к феномену «значимого отсутствия». Также необходимо понять, какие аллегорические образы получили наибольшее распространение, что они означали как символы.

Несомненно, наибольшего расцвета аллегорическая живопись конца XVII — начала XVIII в. достигла во Франции. Вопрос об аллегориях занимал не только самих живописцев, но и мыслителей эпохи. Например, эстетик, историк и дипломат Жан-Батист Дюбо в своем сочинении «Критические размышления о поэзии и живописи» (1719) посвящает аллегории целый раздел. Согласно Дюбо, герои аллегорической живописи олицетворяют не самих себя, а нечто более значимое — добродетели, пороки, царства, богов и т.д.[15] Аллегорическая живопись представляет их в образах какой-либо отвлеченной моральной истины[16]. Дюбо предлагает поделить аллегорических персонажей на тех, которые существуют в мировом искусстве давно и узнаются всеми образованными людьми по характерным атрибутам, и на тех, которых живописцы придумывают сами. Сохраняя сходство лица, в аллегорических портретах живописцы подчиняются иконографии конкретного «образа», т.е. сложившейся

---

[12] *Сарабьянов Д.В.* Указ. соч. С. 51.

[13] *Даниэль С.М.* Рококо: от Ватто до Фрагонара. СПб., 2007. С. 12.

[14] *Яблонская Т.В.* Указ. соч. С. 177.

[15] *Дюбо Ж.-Б.* Критические размышления о поэзии и живописи. М., 1976. С. 119.

[16] Там же. С. 124.

системе отличительных признаков и узнаваемых атрибутов мифологического персонажа[17].

В традиции изображения незамужних девушек высокого происхождения особой популярностью пользовался образ Флоры — богини цветов, весны и природной красоты. Она была одной из самых почитаемых богинь античности. В честь нее проводились масштабные Флоралии в начале мая, во время которых жители Рима украшали свою одежду цветами, облачались в красочные наряды и устраивали театрализованные представления[18].

Илл. 1. Л. Каравак. Портрет царевен Анны Петровны и Елизаветы Петровны. 1717 г. Холст, масло. 76×97. ГРМ

В этом образе Луи Каравак запечатлел дочерей Петра I — царевен Анну Петровну и Елизавету Петровну (илл. 1). На момент создания портрета им было 9 и 8 лет соответственно. Царевны изображены в динамике, которая выражается в живых и энергичных жестах — Елизавета одной рукой опирается на постамент, а вторая, с белыми цветами, поднята над головой Анны. Этот выразительный жест младшей сестры будто намекает на скорое замужество старшей[19]. В руке у Анны небольшая корзинка с цветами, другая же вы-

[17] *Яблонская Т.В.* Указ. соч. С. 171.

[18] *Любкер Ф.* Реальный словарь классических древностей. СПб., 1885. С. 531.

[19] *Абдуллина Д.А.* Становление отечественного детского портрета в пространстве европейского искусства XVIII века // Временник Зубовского института. 2020. № 4 (31). С. 45.

тянута вперед и обозначает некий диалог, взаимодействие между царевнами. Жест носит функцию своего рода «рассказчика»[20], обращая внимание зрителя на определенные расставленные художником смысловые акценты. Цветы же в данном случае — явно атрибут Флоры и содержат указание на мифологизацию[21]. Таким образом, атрибут раскрывает аллегорический смысл произведения. Помимо цветов в руках царевен единение с природой подчеркивается их изображением на фоне идиллического пейзажа, выполненного в сочетании темно-синих и зеленых цветовых пятен. Колорит фона контрастирует со светлыми одеждами царевен и белизной их кожи. Динамику движения подчеркивают также свободно развевающиеся тонкие складки накидок. На Анне — серебристое парчовое платье с золотым шитьем, на Елизавете — светло-жёлтое с серебряным лифом, на груди задрапированное серой накидкой. Приоткрытая грудь и обнажаемые плечи представлены нечаянным результатом порывистого детского движения. Возраст царевен обозначен припухлостью щек, детской угловатостью тел. При создании аллегорического образа Каравак не отказывается от передачи индивидуальных черт внешности царевен.

Изображение царевен в образе, воплощающем красоту и очарование юности, было логичным в контексте матримониальных планов Петра Великого — уже в 1719 г. начались переговоры о потенциальном браке Елизаветы с французским королем Людовиком XV, а в 1720 в Россию прибыл будущий супруг Анны, герцог Голштейн-Готторпский Карл Фридрих[22].

Также в образе Флоры с живыми цветами в прическе изобразил Л. Каравак Елизавету Петровну в детстве на другом полотне (илл. 2). Юная царевна представлена обнаженной. Именно аллегоричность замысла позволяет Караваку изображать нагое тело[23]. Французский мастер создаёт уникальную композицию. Запечатленная в аллегорическом образе Елизавета находится в таком антураже, который отражает характерное для Петровской эпохи повсеместное тяготение к парадности[24]. В отличие от предыдущего портрета, в котором

---

[20] *Гаврин В.В.* Указ. соч. С. 84.

[21] *Голдовский Г.Н.* Детский портрет в русской живописи XVIII — начала XX веков. Л., 1991. С. 7.

[22] *Морохин А.В.* «Не ведаю, каково вам там жить»: к истории пребывания цесаревны Анны Петровны в Германии (1727–1728) // Меншиковские чтения — 2014: научный альманах. Вып. 5 (12). СПб., 2014. С. 148.

[23] *Шарандак Н.П.* Русская портретная живопись Петровского времени. Л., 1987. С. 40.

[24] *Вдовин Г.В.* Становление «Я» в русской культуре XVIII века и искусство портрета. М., 1999. С. 41.

Илл. 2. Л. Каравак. Портрет царевны Елизаветы Петровны в детстве. Вторая половина 1710-х гг. Холст, масло. 136×103,5. ГРМ

ощущалась динамика движения, здесь Елизавета представлена в статуарной позе.

Царевна полулежит, одной рукой опираясь на синюю горностаевую мантию (атрибут царской фамилии), а второй, величаво приподняв ее вверх, демонстрирует миниатюру с портретом отца на синей ленте, напоминающей ленту ордена Святого Андрея Первозванного. Эта деталь — знак причастности Елизаветы Петровны к царю, особенно важный в том контексте, что она была рождена до заключения законного брака между родителями[25].Фон больше подходит для парадного портрета — в глубине виднеется написанная в серо-зеленом колорите колонна и массивная драпировка красного цвета. На этом фоне тело Елизаветы выглядит особенно хрупким. Караваку, таким образом, удается подчеркнуть красоту и юность Елизаветы Петровны при сохранении ощущения царственного

[25] *Евангулова О.С.* Изобразительное искусство в России... С. 137.

Илл. 3. Чезаре Дандини. Портрет Элеоноры Луизы Гонзага-Гвастальской в образе Флоры. Начало XVIII в. Холст, масло. 80×70. Музей истории искусств в Вене

достоинства модели[26]. Долгое время портрет хранился в тайне в Екатерининском дворце Царского Села, видеть его мог только узкий круг приближенных и дипломатов. Предполагается, что портрет мог предназначаться для отправки в Париж Людовику XV в случае удачного исхода переговоров о заключении брака[27].

Образ Флоры был широко распространен в европейской живописи, так как являлся идеальным вариантом для изображения принцесс, чья красота и юность были их главными достоинствами.

Портрет Элеоноры Луизы Гонзага-Гвастальской в образе Флоры (илл. 3) отличается большей свободой и меньшей официальностью в трактовке образа по сравнению с изображениями дочерей Петра I.

---

[26] *Чежина Ю.И.* Мифологический портрет в русской живописи XVIII столетия // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. Т. 20. 2014. С. 153.

[27] *Наумов В.П.* Повседневная жизнь Петра Великого и его сподвижников. М., 2010. С. 72.

На портрете овальной формы, на нейтральном черном фоне дочь герцога Гвасталлы и Саббьонетты изображена с распущенными, свободно спадающими на плечи волосами, в простом платье. На принцессе также нет ни одного украшения. Дополнением к ее красоте служит только букет цветов, который она держит в приподнятой руке. Поза и взгляд принцессы обращены в сторону, мимо зрителя, что придает ее образу оттенки загадочности и меланхолии. Перед ней на углу столика стоит небольшая ваза, в которой, вероятно, и находились цветы. Подчеркнутая скромность может объясняться как менее значимым положением ее отца (по сравнению с другими принцессами)[28], так и желанием художника сосредоточиться исключительно на природной красоте юной Элеоноры Луизы.

Воплощением качеств Флоры предстает английская принцесса Луиза Мария Стюарт, которую в образе богини цветов запечатлел академик Королевской академии живописи и скульптуры Жан-Франсуа де Труа (ок. 1700, частное собрание). Это несколько иная вариация иконографического типа. Дочь свергнутого в ходе Славной революции 1688 г. короля-католика Якова II Стюарта, Луиза Мария родилась и воспитывалась при французском дворе и, как все члены ее семьи, почиталась якобитами в качестве настоящей принцессы. На момент написания портрета Луизе Марии было около 9–10 лет, однако она воплощена в образе взрослой дамы в декольтированном платье и элегантно обхватывающей ее тонкую фигурку накидке, с высокой украшенной жемчугами прической. Ее девичью красоту подчеркивают неизменные атрибуты Флоры — аккуратный букет в руках, который является смысловым центром композиции, а также элегантно вплетенные в ее прическу цветы, которые создают эффект венка, которым зачастую в ходе Флоралий в античности украшали статуи богинь. Особое очарование принцессе придает яркий румянец на щеках и внимательный взгляд глубоких карих глаз, который очень хорошо удалось передать де Труа. Поза Луизы Марии, выражение ее лица лишены жеманства, полны естественности и очарования природной красоты. Логично, что для короля-изгнанника выгодный династический брак его дочери мог бы стать дополнительным подспорьем для возвращения утраченной английской короны. Главными претендентами на руку английской принцессы были внук Людовика XIV, герцог Карл Беррийский, и шведский король Карл XII. Одна-

[28] Положение Гвастальской ветви дома Гонзага на тот момент было достаточно плачевным: отец Элеоноры Луизы, герцог ВинченцоГонзага, погряз в междоусобной борьбе за земли Гвасталлы и Саббьонетты со своими родственниками. Ему нужны были союзники — вскоре после создания портрета, в 1709 г., Элеонора Луиза заключила династический брак с принцем Франческо Марией Медичи.

Илл. 4. Л. Каравак. Портрет царевича Петра Алексеевича и царевны Натальи Алексеевны в виде Аполлона и Дианы. Ок. 1722 г. Холст, масло. 94×118. ГТГ

ко амбициозным планам не было суждено воплотиться в жизнь — в 19 лет Луиза Мария скончалась от оспы[29].

Неизменной популярностью в разные эпохи пользовался образ богини охоты и плодородия Дианы. Она считалась дочерью Юпитера, верховного божества римлян. Атрибуты, указывающие на род ее занятий, — лук и колчан. Как правило, богиню сопровождает охотничья собака. На еще одну ее роль — богини луны — указывает месяц нарождающейся луны, который в живописи обычно украшает прическу. Также образ Дианы ассоциировался с целомудрием, одним из главных достоинств молодой девушки знатного происхождения[30]. Братом-близнецом Дианы был Аполлон, считавшийся покровителем поэзии и музыки, предводителем муз.

Как богов-близнецов Луи Каравак изобразил внуков Петра I (детей царевича Алексея Петровича) — царевича Петра Алексеевича и царевну Наталью Алексеевну (илл. 4). На момент создания портрета им было 7 и 8 лет соответственно. Наталья и Петр изображены

[29] *Beatty M.* The English Royal Family of America, from Jamestown to the American Revolution. Jefferson, 2003.P. 85.

[30] *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996. С. 187.

как богиня-луна и бог-солнце, которые делили друг с другом небо: Диана начинала свой путь вечером, когда Аполлон заканчивал свой[31]. Трактовать представленные на портрете образы зрителю помогают неизменные атрибуты богов: прическу Натальи Алексеевны украшает небольшой серебряный полумесяц, она держит лук, в то время как ее брат одной рукой грациозно опирается на лиру. Будущий император Пётр II представлен в образе Аполлона-музыканта: с нежными чертами лица, длинными волосами и в свободной тунике. Одежда и бледные, выразительные лица внуков Петра I особенно выделяются на темно-коричневом фоне. Жесты одновременно являются и способом построения диалога между двумя героями картины, и подчеркивают изысканность и галантность их поз. Царевна протягивает открытую ладонь к брату, устанавливая взаимодействие между ними. Наталья Алексеевна, несмотря на атрибуты античной богини, одета по моде петровской эпохи — в декольтированное платье темно-голубого цвета с золотым шитьем, корсетом и розовыми бантами. В целом портрет отражает театрализованную культуру, рокайльный вкус[32].

Выбор образов вполне логичен в контексте сложившейся на тот момент династической ситуации: к 1722 г. в живых уже не было сыновей Петра I — царевичей Алексея Петровича и Петра Петровича, поэтому его внук воспринимался как наследник престола и будущий продолжатель дел своего выдающегося деда. Образ Аполлона как бога солнца во французской живописи, носителем традиций которой был Каравак, символизировал короля Франции (le roi-soleil — король-солнце)[33]. В таком образе традиционно изображался тогдашний французский правитель Людовик XV, поэтому проводимые художником аналогии становятся весьма очевидными. То, что его сестра представлена в роли Дианы, подчеркивает их родственную связь.

Двойные аллегорические портреты встречаются и в европейской живописи. На портрете принца Карла и принцессы Гедвиги Софии Шведской (илл. 5) дети шведского короля Карла XI запечатлены в образах античных богов. Атрибутов не так много, поэтому о том, какие боги изображены, можно только делать предположения. Будущий король Карл XI представлен, вероятно, в образе Аполлона — на это указывают туника, свободно вьющиеся волосы и украшенные камнями сандалии античного типа, напоминающие статую Аполлона Бельведерского (ок. 330–320 гг. до н.э., Ватиканские музеи). В руках шведский принц держит предмет, похожий на посох, которым Апол-

[31] Там же. С. 76.

[32] *Вдовин Г.В.* «Заслужить лицо». Этюды о русской живописи XVIII века // Искусствознание. 2010. № 1-2 (10). С. 206.

[33] Там же. С. 76.

Илл. 5. Неизвестный художник. Портрет принца Карла и принцессы Гедвиги Софии Шведской. 1687 г. Холст, масло. 146×120,5. Национальный музей Швеции

лон пользовался как хранитель стада коров[34]. Теоретически, можно было бы предположить, что Карл изображен в образе брата Аполлона, бога торговли Гермеса, ведь среди его атрибутов также встречаются посох и крылатые сандалии (таларии), которые позволяли ему быстро передвигаться по воздуху[35]. Однако посох Гермеса, который был подарен ему Аполлоном в знак примирения после возвращения стада коров, представлял собой кадуцей (т.е. был обвит двумя смотрящими друг на друга змеями)[36]. Таким образом, если бы Карл был представлен в образе Гермеса, на его жезле должны были быть змеи, а на сандалиях — крылья. Более того, такие же сандалии мы видим и на Гедвиге Софии — они указывают на то, что шведская принцесса представлена в образе Дианы. Как богиня охоты, Диана

[34] *Холл Дж.* Указ. соч. С. 76.
[35] Там же
[36] *Любкер Ф.* Указ. соч. С. 273.

должна носить высокие сандалии со шнуровкой и быть облаченной в подпоясанную на талии тунику[37]. В композиции портрета, помимо аллегории, присутствуют ярко выраженные элементы парадности — герои изображены в полный рост, в левой части фоном служит массивная драпировка коричнево-красного цвета. О том, что перед нами — тесно связанные с природой божества, напоминает выполненный в темно-зеленых тонах парковый пейзаж со стилизованной под античность вазой.

Подобные композиции с участием нескольких героев были характерны для европейской живописи, в том числе и для изображения принцесс. Например, на аллегорическом портрете старших детей короля Чехии (Геррит ван Хотхорст, 1631, Британская королевская коллекция) изображается детская театральная постановка. Она воспроизводит культ Дианы[38]. 13-летняя принцесса Елизавета Богемская (будущая аббатиса Херфордского аббатства) представлена в уже узнаваемом образе Дианы (охотничий лук, полумесяц на голове, вокруг — охотничьи псы). Елизавета — единственный персонаж на полотне, который сидит. Это сразу подчеркивает ее особый статус — ей поклоняются, подносят дары. Вокруг нее, со всеми атрибутами охотников представлены ее братья — принцы Рупрехт, Мориц и Карл Людвиг. В руках у них копья и луки, они подносят Диане-Елизавете убитую дичь. Елизавета отличается взрослостью — это и элегантная прическа, и жемчужные украшения, и серьезное выражение лица. Стоит отметить, что Хотхорст изображает принцессу в одеждах современной ей эпохи, не пытаясь имитировать античные наряды. Подношение убитой дичи было одним из составляющих культа Дианы. Картина ван Хотхорста многофигурна и гораздо более сложна в своей композиции по сравнению с работами Караваго.

Меньшей динамичностью, отсутствием очевидного движения отличается портрет принцессы Фредерики Амалии Датской (неизвестный художник, 1660-е гг., Британская королевская коллекция). Дочь датского короля Фредерика III изображена в статуарной позе на нейтральном сером фоне со всеми присущими богине Диане атрибутами. За ее плечами — массивный колчан со стрелами, в руках датская принцесса также держит стрелу (будто демонстрируя ее зрителю). Фредерика Амалия облачена в характерное для той эпохи платье серебристого цвета, а ее вьющиеся локоны украшает элегантный жемчужный ободок с небольшим аккуратным серебряным полуме-

[37] Там же. С. 210.

[38] *White C.* The Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen. London, 2016. P. 77.

сяцем. С ободком сочетаются также украшенные жемчугом серьги и ожерелье. Складки одежды переданы весьма условно, достаточно крупными мазками, отсутствует ощущение проработанности деталей. В отличие от портретов русских царевен, здесь нет динамики, портретируемая будто навсегда застыла перед зрителем.

Интересный пример интерпретации образа Дианы представляет портрет принцессы Марии (1672, замок Хиллсборо) английского придворного художника, сэра Питера Лели. В этом портрете, наоборот, есть ощущение динамики и движения. Изображенной на этом полотне 10-летней девочке будет суждено в 1689 г. стать королевой Англии, однако здесь она — в статусе принцессы, племянницы короля Карла II[39]. Как и на подавляющем большинстве детских портретов того времени, Мария изображается как взрослая светская дама — со сложной прической, жемчужным ожерельем и в элегантном платье[40]. Взгляд ее не по-детски сосредоточен и даже отстранен. Единственное, что может выдавать юный возраст принцессы — детская припухлость щек и живой румянец. В глаза бросаются атрибуты Дианы — охотничий лук, который Мария уверенно держит в руках, корона в виде полумесяца и морда охотничьего пса, выглядывающего с правой стороны полотна. Складки платья подчеркивают динамику движения, отражая ловкость и грациозность охотницы Дианы. Композиция портрета отличается «придворной витиеватостью»[41]. Позади принцессы — достаточно пышный пейзажный фон, который свидетельствует о близости английского портрета к природе[42]. Ее поза отличается характерной для портретов П. Лели театрализацией[43] — принцесса будто обращается к зрителю и демонстрирует атрибуты богини Дианы.

Аллегорические образы, представленные в европейской живописи, отличаются большим разнообразием, которое свидетельствует как о широком кругозоре художников, так и о развитости самой традиции. Популярным был образ Минервы. Она являлась одной из наиболее почитаемых богинь Древнего Рима, была воплощением справедливой войны и мудрости[44]. В образе Минервы Пьером Бур-

---

[39] *Waller M.* Sovereign Ladies: The Six Reigning Queens of England. London, 2006. P. 257.

[40] *Millar O.* The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen. London, 1969. P. 249.

[41] *Лисенков Е.Г.* Английское искусство XVIII века. Л., 1964. С. 44.

[42] *Евангулова О.С.* Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. М., 2007. С. 129.

[43] *Лисенков Е.Г.* Указ. соч. С. 45.

[44] *Бородина С.Д.* Указ. соч. С. 105.

Илл. 6. Франсуа де Труа. Портрет Франсуазы-Марии де Бурбон в образе Юноны. Вторая половина XVII в. Холст, масло. 146×113. Большое собрание изящных искусств ASG, Казань

гиньоном была запечатлена герцогиня де Монпансье Анна Мария Луиза Орлеанская (1672, Версаль). На этом полотне сразу же бросаются в глаза все главные атрибуты богини — щит с головой Медузы, массивный шлем с плюмажем и фигуркой совы (незаменимой спутницы богини), острое копье, доспехи. Одновременно Минерва была и богиней мудрости, о чем напоминает стопка книг и геометрический треугольник у ног Анны Марии Луизы. Композиция представляет собой «портрет в портрете»: принцесса демонстрирует зрителю изображение своего отца, герцога Гастона Орлеанского[45].

Значимым был образ древнеримской богини Юноны, супруги Юпитера, которая считалась покровительницей женщин, брака и ма-

[45] The Museum of Versailles. Catalogue of the paintings, statues and artistic decorations of the Palace with explanatory notes, and the names of the artists employed. Versailles, 1869. P. 80.

теринства. Ее неизменным спутником выступал павлин[46]. В образе Юноны изображает Франсуа де Труа дочь Людовика XIV Франсуазу-Марию де Бурбон (илл. 6). Она изображена с павлином и небольшой короной на голове, а сложные ритмы драпировок платья напоминают древнеримскую тунику[47].

Еще одним воплощением очарования молодости была древнегреческая богиня Геба, которая служила виночерпием на пирах богов[48]. В образе Гебы предстает принцесса Шарлотта Аглая Орлеанская (ок. 1720, Версаль) кисти Пьера Гобера: в одной руке она держит чашу с божественным нектаром, в другой — кувшин, одновременно опираясь на грозного орла, считавшегося спутником как самой Гебы, так и ее отца Зевса.

С природным изобилием связана фигура древнеримской богини Помоны[49]. На портрете Пьера Гобера образ дочери Людовика XIV Марии Анны де Бурбон, принцессы Конти (начало XVIII в.) отсылает к истории ухаживаний за Помоной бога времен года Вертумна.

Разрабатывалась в системе аллегорического портрета и тема морских божеств. Так, уже знакомая нам Франсуаза Мария де Бурбон изображается Пьером Гобером как Галатея (1692, частная коллекция), соединяющаяся со своим возлюбленным Акидом, превращенным в реку.

Гораздо реже в аллегорическом портрете второй половины XVII — начала XVIII в. встречаются изображения, которые олицетворяют не античных богов, а исторических персонажей. Франсуа де Труа изобразил внебрачную дочь Людовика XIV и маркизы де Монтеспан Анну Луизу Бенедикту де Бурбон в образе Клеопатры (ок. 1690, Версаль). В ее руке — жемчужина, отсылающая к легенде о пире Клеопатры, изложенной в «Естественной истории» Плиния[50]. У де Труа есть еще одна, многофигурная версия этой работы (1705, Женевский музей истории искусств). Тему Клеопатры продолжают ученики де Труа — в начале XVIII в. в мастерской этого художника был создан портрет принцессы Конти Марии Анны де Бурбон (начало XVIII в., частная коллекция).

Обращаются европейские мастера и к библейским сюжетам. Так, французский художник-якобит, ученик Франсуа де Труа Алек-

---

[46] *Werness H.B.* The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in World Art. London, 2005. P. 150.

[47] *Яо М.К., Булгакова А.В.* Живопись Старых мастеров Западной Европы XVI–XVIII вв. Казань, 2013. С. 36.

[48] *Токарев С.А.* Мифы народов мира. М., 1990. С. 221–222.

[49] *Любкер Ф.* Указ. соч. С. 1078.

[50] *Плиний Старший.* Естественная история. Книга IX. М., 1995. С. 121.

сис Белль в портрете принца Джеймса Эдварда Стюарта и принцессы Луизы Марии Стюарт (1699, Холирудский дворец), детей свергнутого короля Якова II, предлагает вариацию популярной в эпоху Возрождения истории о Товии и ангеле (из Книги Товита). Дети Якова II изображены на темно-коричневом фоне, состоящем из градаций цвета, — это придает портрету ощущение тревожности и неопределенности. На таком фоне особенно величественной выглядит фигура Джеймса Эдварда. Юный принц Стюарт предстает в образе ангела-хранителя, оберегающего свою младшую сестру. Трогательный сюжет вполне сочетался с положением Стюартов: изгнанные из Англии и Шотландии, они нашли убежище при французском дворе и желали вернуть себе престол. Юному принцу Белль отводит роль спасителя династии, способного невидимой силой (подобно ангелу Рафаилу) защитить членов своей семьи. Джеймс Эдвард обращается к сестре широким жестом, будто указывающим путь. Луиза Мария (которую мы уже видели в образе Флоры) облачена в типичное платье той эпохи, в ее образе нет аллегорических деталей. Художник сравнивает принцессу-изгнанницу с Товией, который, оберегаемый ангелом Рафаилом, сумел исполнить все поручения своего отца, а также исцелить его от слепоты. С неба за детьми наблюдают херувимы.

Европейские принцессы изображались и в контексте природных аллегорий. Так, в мастерской Пьера Гобера была создана серия портретов принцесс Конде как времен года (конец XVII в., частное собрание). Каждая из них изображена в характерных костюмах и с традиционными атрибутами. Мария Тереза де Бурбон олицетворяет весну и, вместе с тем, богиню Флору: она запечатлена в полный рост на фоне парка, в ее высокую прическу вплетены живые цветы, а в руках — почти сплетенный венок (традиционный элемент Флоралий), который она демонстрирует зрителю. О высоком происхождении Марии Терезы напоминает горностаевая мантия традиционного для Бурбонов лазоревого цвета с желтой геральдической лилией. Анна Мария де Бурбон изображена в розово-зеленом платье с золотой вышивкой и олицетворяет лето: на столе рядом с ней лежат плоды, на заднем плане — зелень. В голубом платье и красной накидке представлена Анна Луиза Бенедикта де Бурбон. Исходя из того, что в одной руке она держит серп, а в другой крупный стог сена, принцесса олицетворяет осень, время сбора урожая. За ее спиной простираются поля пшеницы, а небо по-осеннему окутано тучами. Мария Анна де Бурбон облачена в шубу и шапку восточноевропейского типа. Теплая одежда и подобие камина, возле которого сидит принцесса, свидетельствуют о том, что перед нами — олицетворение

зимы. В руках у Марии Анны либо опахало в восточном стиле, либо приспособление для регулирования огня.

Таким образом, рассмотренные работы свидетельствуют о том, что в России постепенно осваивают традицию костюмированного портрета. Подобные изображения — принципиально новые в типологии отечественного портрета и свидетельствуют об укреплении позиций метода подражания природе, теснейшим образом связанного с иносказанием как художественной призмой. Становлению этой традиции в отечественном изобразительном искусстве немало содействовали иностранные мастера, прежде всего — Луи Каравак, опиравшийся на уже сложившуюся систему европейской аллегорической и исторической живописи. Находясь на раннем этапе своего развития, аллегория в портретах русских царевен не отличалась многообразием. Распространение получили популярные в европейской живописи образы, характерные для изображения молодых принцесс и девушек знатного происхождения, — Флоры и Дианы. Эти богини являлись воплощением тех качеств, которые считались необходимыми для царевен и принцесс, — красоты, целомудрия и придворной культуры.

Западноевропейский аллегорический портрет конца XVII — начала XVIII в., в свою очередь, отличался большим разнообразием, причем как содержательным, так и композиционным. Преимущественно девушки из королевских семей изображались в образах античных богинь, символизирующих конкретные качества и добродетели (красоту, ум, юность). Встречаются и портреты в образах библейских героинь, исторических личностей и природных явлений. Все обозначенные выше образы трактуются по-разному: кто-то из живописцев помещает своих героинь в современные им интерьеры и облачения, кто-то старается приблизиться к античному наследию. Аллегорические портреты были призваны представить царевен и принцесс в определенном свете, в идеальном общезначимом мифологическом пространстве, а также как действующих лиц придворной жизни — как завидных невест, покровительниц наук и искусств или амбициозных участниц политической жизни. В связи с этим для аллегорических портретов характерен развитой предметный аспект, обилие аксессуаров, помогающих зрителю узнать представленный на портрете образ. Помимо общих атрибутов, композиции портретов отличаются друг от друга — у них нет единой схемы. Они могут быть двойными, групповыми, парными, в полный рост, поясными и погрудными. При этом живописец должен был добиться баланса между передачей индивидуальных черт модели и тем мифологическим образом, в котором она предстает.

## References


Abdullina D.A. *Stanovlenie otechestvennogo detskogo portreta v prostranstve evropeyskogo iskusstva XVIII veka* [The Formation of the Russian Child Portrait within the Space of 18th-Century European Art] // *Vremennik Zubovskogo instituta*. 2020. N 4 (31). P. 43–55.

Andreeva Yu.S. *Louis Caravaque i sekulyarizatsiya russkogo iskusstva* [Louis Caravaque and the Secularization of Russian Art] // *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta*. 2017. Vol. 17. N 4. P. 66–76.

Beatty M. The English Royal Family of America, from Jamestown to the American Revolution. Jefferson: McFarland, 2003. 271 p.

Borodina S.D. *Allegoricheskiy zhenskiy portret vo frantsuzskoy zhivopisi XVIII veka* [The Allegorical Female Portrait in 18th-Century French Painting] // *Mir iskusstv*. 2021. N 3 (25). P. 92–105.

Chezhina Yu.I. *Kostyumirovannyy portret v russkom iskusstve XVIII veka kak otrazhenie dukha epokhi* [The Costumed Portrait in 18th-Century Russian Art as a Reflection of the Spirit of the Age]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2006. 280 p.

Chezhina Yu.I. *Mifologicheskiy portret v russkoy zhivopisi XVIII stoletiya* [The Mythological Portrait in 18th-Century Russian Painting] // *Trudy istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Proceedings of the Faculty of History of Saint Petersburg University]. Vol. 20. *"Moshchno, veliko ty bylo, stolet'e!" Sbornik nauchnykh statey, posvyashchennyy yubileyu T.V. Il'inoy* ["Mighty and Great Wast Thou, O Century!" A Collection of Scholarly Articles Dedicated to the Anniversary of T.V. Il'ina] / Ed. by E.Yu. Stanyukovich-Denisova, S.V. Mal'tseva. Saint Petersburg: Institut istorii Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta, 2014. P. 152–160.

Daniel' S.M. *Rokoko: ot Watteau do Fragonarda* [Rococo: From Watteau to Fragonard]. Saint Petersburg: Azbuka, 2007. 330 p.

Du Bos J.-B. *Kriticheskie razmyshleniya o poezii i zhivopisi* [Critical Reflections on Poetry and Painting]. Moscow: Iskusstvo, 1976. 767 p.

Evangulova O.S. *Izobrazitel'noe iskusstvo v Rossii pervoy chetverti XVIII veka. Problemy stanovleniya khudozhestvennykh printsipov Novogo vremeni* [Fine Arts in Russia in the First Quarter of the 18th Century: Problems in the Formation of Early Modern Artistic Principles]. Moscow: MGU, 1987. 296 p.

Evangulova O.S. *Russkoe khudozhestvennoe soznanie XVIII veka i iskusstvo zapadnoevropeyskikh shkol* [Russian Artistic Consciousness in the 18th Century and the Art of the Western European Schools]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli, 2007. 286 p.

Gavrin V.V. *Inoskazanie v portretnoy zhivopisi Rossii vtoroy poloviny XVIII veka: dissertatsiya … kandidata iskusstvovedeniya* [Allegory in Russian Portrait Painting of the Second Half of the 18th Century: PhD Candidate in Art History and Criticism Dissertation]. Moscow: Nauchno-issledovatel'skiy institut teorii i istorii izobrazitel'nogo iskusstv Rossiyskoy akademii khudozhestv, 2002. 283 p.

Goldovskiy G.N. *Detskiy portret v russkoy zhivopisi XVIII — nachala XX vekov* [The Child Portrait in Russian Painting from the 18th to the Early 20th Century]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1991. 28 p.

Khayt V.L. *Barokko i barochnost' v evropeyskoy kul'ture XVII–XVIII vekov* [Baroque and Baroqueness in European Culture of the 17th and 18th Centuries] // *Barokko v Rossii* [Baroque in Russia]. Moscow: GII, 1994. P. 80–92.

Lisenkov E.G. *Angliyskoe iskusstvo XVIII veka* [Eighteenth-Century English Art]. Leningrad: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha, 1964. 288 p.

Millar O. The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen. London: Phaidon Press Ltd, 1969. 236 p.

Morokhin A.V. *"Ne vedayu, kakovo vam tam zhit'": k istorii prebyvaniya tsesarevny Anny Petrovny v Germanii (1727–1728)* ["I Do Not Know How You Live There": Toward a History of the Stay of Tsarevna Anna Petrovna in Germany (1727–1728)] // *Menshikovskie chteniya – 2014: nauchnyy al'manakh* [Menshikov Readings – 2014: Scholarly Almanac]. Issue 5 (12). Saint Petersburg: XVIII vek, 2014. P. 147–159.

Morozov A.A., Sofronova L.A. *Emblematika i ee mesto v iskusstve barokko* [Emblematics and Its Place in Baroque Art] // *Slavyanskoe barokko. Istoriko-kul'turnye problemy epokhi* [Slavic Baroque: Historical and Cultural Issues of the Era]. Moscow: Nauka, 1979. P. 13–38.

Naumov V.P. *Povsednevnaya zhizn' Petra Velikogo i ego spodvizhnikov* [The Daily Life of Peter the Great and His Associates]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2010. 442 p.

Sarab'yanov D.V. *Russkaya zhivopis' XIX veka sredi evropeyskikh shkol* [Nineteenth-Century Russian Painting among the European Schools]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, 1980. 261 p.

Sharandak N.P. *Russkaya portretnaya zhivopis' petrovskogo vremeni* [Russian Portrait Painting in the Age of Peter the Great]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1987. 104 p.

Tokarev S.A. *Mify narodov mira* [Myths of the Peoples of the World]. Moscow: Olimp, 1990. 671 p.

Vdovin G.V. *Stanovlenie "Ya" v russkoy kul'ture XVIII veka i iskusstvo portreta* [The Formation of the "Self" in 18th-Century Russian Culture and the Art of Portraiture]. Moscow: Nash dom – L'Aged Homme, 1999. 252 p.

Vdovin G.V. *"Zasluzhit' litso". Etyudy o russkoy zhivopisi XVIII veka* ["To Merit a Face": Studies on 18th-Century Russian Painting] // *Iskusstvoznanie*. 2010. N 1–2 (10). P. 190–242.

Waller M. Sovereign Ladies: The Six Reigning Queens of England. London: John Murray, 2006. 554 p.

White C. The Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen. London: Royal Collection Trust, 2016. 576 p.

Yablonskaya T.V. *Klassifikatsiya portretnogo zhanra v Rossii XVIII veka: k probleme natsional'noy spetsifiki: dissertatsiya … kandidata iskusstvovedeniya* [The Classification of the Portrait Genre in 18th-Century Russia: On the Problem of National Specificity: PhD Candidate in Art History and Criticism Diss.]. Moscow: MGU imeni M.V. Lomonosova, 1978. 216 p.

Yao M.K., Bulgakova A.V. *Zhivopis' Starykh masterov Zapadnoy Evropy XVI–XVIII vv.* [Paintings of the Old Masters of Western Europe, 16th to 18th Centuries]. Kazan: Mir iskusstv, 2013. 232 p.

Поступила в редакцию
12 октября 2025 г.