

Лариса Никифорова, Екатерина Блохина

## Портрет с арапчонком в русском искусстве XVIII века: культурный трансфер знаков

Портреты с арапчатами в русском искусстве XVIII века были результатом культурного трансфера, в ходе которого знаки неизбежно меняли свои значения. Появлению портрета с арапчонком в европейской живописи XVI–XVII веков предшествовал длительный процесс отбора и комбинирования элементов. Иконографический канон сложился к концу XVII века и стал репрезентацией цивилизационного превосходства Европы над неевропейским миром. Перенос мотива на русскую почву сопровождался свертыванием социального референта и превращением образа цивилизационной идентичности в абстрактный знак высшей власти.

Ключевые слова:

русский портрет XVIII века,  
портрет с арапчонком,  
политики репрезентации,  
культурный трансфер, иконография.

Портреты с арапчатами<sup>1</sup> составляют особую группу памятников русского искусства XVIII века. На таких портретах чернокожий мальчик-слуга сопровождает императора, императрицу, великого князя или княгиню, подает своему хозяину корону или поддерживает мантию. Практически все русские императоры и императрицы XVIII века изображены с арапчонком, исключения составляют Петр II и Иоанн VI. Открывается этот ряд гравюрой А. Шхонебека «Петр Первый с арапчонком» (около 1700), последним из правящего дома был изображен с арапчонком великий князь Павел Петрович (С. Торелли, 1765–1766, Государственный Эрмитаж). Все эти портреты известны российским исследователям, многие занимают почетное место в крупнейших музейных экспозициях. При этом, несмотря на долгую традицию изучения портрета, мотив арапчонка в визуальной культуре российского XVIII века еще не становился предметом специального исследования. В западноевропейских исследованиях, напротив, тема репрезентации чернокожих в искусстве

1 Чернокожих слуг и служанок в России XVIII века называли арапами, арапками. Это наименование относилось и к мулатам, и к смуглым, и к чернокожим выходцам из разных стран и континентов [38, с. 85]. Слово «негр», появившееся в русском языке в XIX веке, долгое время выступало синонимом «арапу». Так, например, А. Ф. Вельман, поясняя старинное «мурин», перечислял через запятую «арап, негр, черный человек, мавр» («Кощей бессмертный», 1833). А. С. Пушкин называл своего предка и арапом, и царским негром («Арап Петра Великого», 1837). Портреты, о которых пойдет речь в статье, не имели особенных названий во времена своего создания, они понадобились историкам и искусствоведам, которые поначалу называли чернокожих слуг в духе XVIII века — «арапами» (например, А. Н. Бенуа [5, с. XX] и А. В. Лебедев [23, с. 21].) Или вовсе исключали их из подписи к портрету [5, илл. между с. 28–29; 8, с. 147; 24, с. 74; 35, № 186]. В издании 1904 года Н. Н. Врангель назвал спутника бронзовой Анны Иоанновны арапчонком [8, с. 539–542], а слугу Екатерины I на портрете И. Адольского — негром [8, с. 296]. Э. Ф. Голлербах брал «арапчонка» в кавычки [9, с. 35]. Постепенно название «Портрет ... с арапчонком» закрепилось в музейных каталогах [10, с. 117; 11, с. 41; 12, с. 126], и мы следуем именно этой конвенции. В англоязычной искусствоведческой литературе аналогичный мотив именуется, как правило, *black page* [45], *black servant* [65], иногда просто *black*, и, говоря о европейских портретах такого типа, мы будем называть наш персонаж «чернокожим слугой».

представлена широко, но в них не привлекается материал русского искусства и россики.

А. Н. Бенуа несколько жестко, но в целом верно определил происхождение светского искусства XVIII века в России: «Живопись в России не появилась сама собой в ответ на запросы целого общества, а была вызвана на свет волей правительства и аристократии, желавших иметь внешность жизни, тождественную с внешностью жизни на Западе» [4, с. 16]. Очевидно, что мотив арапчонка попал в русский портрет из европейского искусства, то есть был фактом культурного трансфера. Также очевидно, что русский портрет с арапчонком репрезентирует власть. Однако это слишком общие утверждения, требующие пояснений: во-первых, относительно природы, функций и намерений власти, репрезентированной такими знаками; во-вторых, относительно того, что происходит с самими знаками и значениями в процессе культурного трансфера.

Методологически, вслед за Стюартом Холлом, целесообразно выделить три основных подхода к процессу интерпретации визуальных мотивов: 1) миметический — подразумевающий, что картина буквально отражает внешний мир, подражает ему; этот подход практически не замечает скрытых значений изображения; 2) интенциональный — подразумевающий, что картина отражает намерения автора, и скрытые значения, если они есть, вложены туда по его воле; 3) конструктивистский — подразумевающий, что значения формируются с помощью языка, что кроме прямого отражения и намеренного сочинения есть еще власть дискурса [54, с. 16].

История изучения русского портрета XVIII века началась с понимания портрета как зеркала ушедшей исторической реальности, то есть с его миметической интерпретации, и этот подход до сих пор довольно распространен. Историко-бытовая ценность портрета искупала часто отмечаемую исследователями 1910–1920-х годов вторичность русского искусства по отношению к европейскому. Понимание портрета как окна, распахнутого в прошлое, стоит за вдохновенным описанием «затейницы» Елизаветы Петровны у Н. Н. Врангеля (1905): императрица «в минуты досуга, а их много у нее, ибо вся жизнь ее веселая прихоть», то «рядится в маскарадное платье», то «едет в сопровождении черномазого арапчонка» [7, с. 3]. А. Н. Бенуа в книге «Царское Село в царствование Елизаветы Петровны» помещает репродукцию ее конного портрета с арапчонком вслед за упоминанием о любви цесаревны к «декоратив-

ной прислуге» и о воспитательном заведении «для малолетних турок, персиян, арапчат и калмычат, частью взятых в плен во время турецких войн» [5, с. 28]. Э. Ф. Голлербах не сомневался, что портрет Г. Х. Гроота «Елизавета Петровна с арапчонком» (1743, Государственная Третьяковская галерея) — живописный документ, не менее значительный, чем мемуары современников и труды историков» [9, с. 35]. Арапчонку на портрете Гроота и его репликах приписывались должности «герольда» [20, с. 354], «скорохода» [11, с. 140], как будто такая сцена была привычной для XVIII века.

В путеводителе 1910 года по Русскому музею Александра III скульптура Растрелли, в которой арапчонек подает Анне Иоанновне державу, поясняется обобщающим высказыванием: «В старину, при дворе русских царей, а также у знатных и богатых людей был обычай держать карликов, арапчат, шутов, которые забавляли своих господ и прислуживали им» [22, с. 47]. При этом держава использовалась только в церемониале коронации, где регалии власти несли первые дворяне империи, и они поименно названы в церемониальных журналах. Исходя из миметического подхода, невозможно объяснить, как мог безымянный мальчишка заместить собой кабинет-министра князя Алексея Черкасского (он нес державу на подушке) [28, с. 9] или архиепископа Новгородского Феофана (Прокоповича), который подал императрице державу и скипетр во время коронации [28, с. 19].

Единственная работа зарубежного автора, в которую включена глава о чернокожих в русском искусстве, не касается интересующей нас разновидности портрета [48, с. 50–70]. Алисон Блейкли писал об А. С. Пушкине и его романе «Арап Петра Великого», об африканской теме в поэзии Гумилева, об актере Айра Олдридже. Но главу о присутствии в России выходцев из Африки он проиллюстрировал несколькими портретами XVIII века, тем самым присоединяясь к миметическому подходу. Заметим, что другая монография Алисона Блейкли, опубликованная спустя семь лет, основана на конструктивистском подходе [47].

Устойчивость миметического подхода в отношении мотива арапчонка связана, как кажется, еще и со специфически российской ситуацией — некоторые чернокожие персонажи на портретах XVIII века время от времени считались реальными изображениями Абрама Петровича Ганнибала. Интерес к тому, как мог выглядеть предок Пушкина, появился в середине XIX и не иссяк до сих пор. История атрибуций и переатрибуций возможных портретов Ганнибала может составить

отдельный пухлый том. Начинается она в 1861 году, когда русский критик Владимир Стасов уверенно заявил, что арапчонок на гравюре Адриана Шхонебека — это портрет Абрама Ганнибала [39, с. 8]<sup>2</sup>. В 1881 году на выставке, посвященной А. С. Пушкину, демонстрировался портрет артиллерийского генерала Абрама Ганнибала, который впоследствии занял место в музее-квартире поэта в Санкт-Петербурге. В 1970-е модель была переатрибутирована, теперь картина считается портретом генерала Ивана Ивановича Меллер-Закомельского. Оказывается, портрет был «узнан» как изображение Абрама Ганнибала задним числом, а поздняя реставрация усилила африканские черты модели уже под влиянием иконографического мифа [42, с. 86–109]. Н. К. Телетова, автор открытия, в свою очередь высказалась за возможные изображения Ганнибала на аллегорической картине неизвестного художника начала XVIII века «Петр I, попирающий врагов своих» (Государственный Русский музей), а также на батальном полотне Пьера-Дени Мартена Младшего «Битва при Лесной» (1725, Государственный музей-заповедник «Царское Село»), где среди множества фигур изображен чернокожий мальчик в белом тюрбане. Как кажется, желание взглянуть в глаза Ганнибалу — одна из причин сомнения в семиотической природе мотива арапчонка в целом.

Путь интенциональной интерпретации представлен рядом суждений, в которых мотив арапчонка объясняется как сознательное следование некоторым художественным образцам. Так, Н. И. Архипов и А. Г. Раскин сочли, что при создании скульптуры Анны Иоанновны Карло Бартоломео Растрелли «использовал в переработанном виде» композицию картины И.-Б. Г. Адольского «Екатерина I с арапчонком» (1725–1726, Государственный Русский музей) [2, с. 73]. Л. А. Маркина пришла к выводу, что картина «Елизавета Петровна с арапчонком» Г. Х. Гроота связана с распространенностью этого мотива в европейском искусстве, а также с личным визуальным опытом художника: «Достаточно часто изображения арапчат встречаются в творчестве А. Пена. Гроот во время своего пребывания в Дрездене мог видеть эти панно... Подобные изображения можно было видеть в работах Я. Весселя, ученика А. Пена и друга Г. Х. Гроота» [25, с. 158–160].

2 В арапчонке на миниатюре Г. Мандерфельда (около 1720, Музей Виктории и Альберта, Лондон) также видели портрет Ганнибала [62].

Начиная примерно с 1990-х годов возрастает внимание к деталям, мотивам, к власти риторического дискурса, и к анализу портрета подключается общий образный репертуар эпохи. Среди ключевых в этом ряду — работы Г. В. Вдовина, А. А. Карева, В. В. Гаврина, которые, увы, не затрагивают мотив арапчонка.

И хотя многие особенности портретного жанра XVIII века переосмыслены в духе интенционального и конструктивистского подходов, мотив арапчонка либо интерпретируется миметически, либо становится фигурой умолчания.

Важным аргументом в пользу конструктивистского подхода является понимание особенностей искусства русского XVIII века как основанного на принципе «репродуцирования западной культуры» [19, с. 319]. Русский XVIII век можно назвать эпохой «готового слова». А. В. Михайлов назвал так европейскую литературу XVII века и шире — художественный принцип барокко. В эту эпоху «у автора нет прямого доступа к действительности, потому что на его пути к действительности всегда стоит слово, — оно сильнее, важнее и даже существеннее (и, в конечном счете, действительнее) действительности, оно сильнее и автора, который встречает его как “объективную” силу, лежащую на его пути... Такое слово заготовлено наперед — самой культурой... Такое готовое слово есть вообще все то, что ловит автора на его пути к действительности, все то, что ведет его своими путями или, может быть, путями общими, заранее уже продуманными, установившимися и авторитетными для всякого, кто пожелает открыть рот или взять в руки перо, чтобы что бы то ни было высказать» [26, с. 117]. У А. В. Михайлова речь идет о риторической топике. В России роль «готовых слов» выполняли в том числе и заимствованные визуальные образы, и композиционные схемы, и общие пути неизбежно меняли направление.

Чтобы выяснить, какой мотив был использован в русском портрете XVIII века как «готовое слово», стоит кратко напомнить его предысторию в европейской живописи и те основные идеи, которые были артикулированы с его помощью.

\*\*\*

Интерес к образу чернокожих в искусстве впервые появился у американских исследователей и был тесно связан с борьбой с рабством и идеологией расовой сегрегации. Ален Локк, автор первых монографий на эту



1. Петер-Пауль Рубенс (школа). *Поклонение волхвов*. 1577–1640. Дерево, масло. 68 × 52,5  
© Государственный Эрмитаж, 2019  
Фотографы: Ю. А. Молодковец,  
В. С. Терехин, Л. Г. Хейфец

тему, отмечал, что визуальные образы могут служить дополнительным источником слабо документированной социальной истории чернокожих. Он впервые обратил внимание на то, что чернокожие персонажи в европейском искусстве довольно многочисленны и представлены в полотнах самых известных художников: «К счастью, — продолжает он, — для тех, чей главный интерес представляет парадная сторона искусства, негритянская тема обнаруживается у величайших мастеров — Тинторетто, Бронзино, Дюрер, Лукас Ван Лейден, Грюневальд, Рембрандт, Веласкес, Рубенс, Ван Дейк, Рейнольдс, Гейнсборо... Для лю-

бителя искусства одно только это является достаточным основанием ее значимости» [58, с. 138].

Идея была подхвачена в 1960-е запуском масштабного исследовательского проекта и созданием визуального архива «Образ чернокожего в Западном искусстве» [55]. В отличие от Алена Локка, который стоял, скорее, на миметической позиции, авторы программы ставили свою задачу конструктивистски: «Когда исследователи взглянули на эти иконографические документы не только как на произведения искусства, но и как на культурные сигналы, которые должны быть классифицированы, расшифрованы и логически упорядочены, то информация, содержащаяся в них, оказалась чрезвычайно богатой и зачастую весьма новой» [52, с. 197].

Определенный импульс был задан постколониальными исследованиями, изучением образа Другого. В 1990-е годы в связи с миграционными процессами и политикой толерантности вопросы репрезентации Другого приобрели остро актуальный характер и вызвали в ответ новую волну исторических исследований. В этих исследованиях тип портрета с чернокожим слугой стал объектом пристального внимания как один из наиболее устойчивых образов европейского искусства и символов цивилизационной идентичности [47, с. 13]. На сегодняшний день литература, посвященная образам чернокожих, в искусстве отдельных стран и в творчестве отдельных художников поистине огромна. И можно сказать, выработан консенсус относительно генезиса иконографического типа портрета с чернокожим слугой и его основных значений.

Истоком мотива считается иконография «Поклонение волхвов», где один из трех волхвов изображался с характерными негроидными чертами. Ален Локк считал подобную композицию воплощением мифа об универсальности христианства, а образ черного короля — «первой ролью негра в европейском искусстве» [58, с. 138]. Дж. Л. Кернер показал, что чернокожий король появляется в композиции «Поклонение волхвов», с одной стороны, как подтверждение возрастающей роли Африки в европейской политике, с другой — как воплощение мифа о мировом христианстве перед нарастающей исламской угрозой [57, с. 62–81]. Изображение трех волхвов олицетворяло три возраста (молодость, зрелость и старость) и соотносилось с временной очередностью принятия христианства. Коленопреклоненный седовласый король у ног Марии символизировал Европу, следующий за ним король в восточном костюме — Азию, самый молодой — Африку [64, с. 1–2]. Темнокожий

маг располагался позади двух других, но не демонстрировал подчиненности или подобострастия. К последней трети XV века изображение темнокожих в сценах «Поклонения волхвов» становится привычным и сохраняется на протяжении XVI–XVII веков. (Ил. 1.)

Образы темнокожих слуг/служанок впервые появляются также в религиозных сюжетах — в качестве спутников волхвов, например, у Андреа Мантеньи (1464, Уффици, Флоренция). Поль Каплан считает ближайшим предшественником портретов с темнокожими слугами рисунок Андреа Мантеньи «Юдифь и служанка с головой Олоферна» (около 1495 года, Национальная галерея Ирландии, Дублин). Он показывает, что в создании композиции важную роль сыграли два фактора: во-первых, настойчивость Изабеллы д'Эсте в приобретении темнокожих слуг, а во-вторых, желание ее придворного художника порадовать госпожу удачной инвенцией. В результате, как пишет П. Каплан, Изабелла д'Эсте и Андреа Мантенья «вместе создали... женскую версию влиятельного иконографического типа, который впоследствии оказал сильное воздействие на многих ренессансных художников» [49, с. 125].

Светский портрет с темнокожим слугой появился в том же культурном ареале. Первым считается «Портрет Лауры Дианти» Тициана (около 1523, Коллекция Х. Кистерс, Швейцария), на котором изображена возлюбленная герцога феррарского Альфонсо I д'Эсте, брата Изабеллы д'Эсте. По мнению П. Каплана, мотив темнокожего слуги был позаимствован из рисунка «Юдифь с головой Олоферна» А. Мантеньи, правда, «темнокожая служанка стала теперь мужчиной и изменила возраст и рост. Изображаемый мальчик стал не более чем аксессуаром, хотя и очень красивым; он теперь не взаимодействует с госпожой, а лишь благоговейно смотрит на нее» [49, с. 154]. Дж. Ф. Бестор видит в образе Лауры визуальное воплощение петраркистского идеала красоты: одновременно чувственной и целомудренной [45, с. 670]. Отмечая игру сходств и различий между дамой и темнокожим слугой с поэтическими приемами петраркизма (на уровне пространственной, пластической, колористической, светотеневой организации полотна) Бестор заключает, что образ возлюбленной, как и в поэзии XVI века, не скопирован с реальности, а сочинен. Чернокожий слуга, даже если для него позировал реальный ребенок, понадобился для создания вымышленного образа [45, с. 636]. Еще одним образцом для композиции Тициана, воплощающей преданность слуги своей госпоже, Бестор считает тип портрета рыцаря, как, например, в картине Паоло Морандо (Иль Кавацолло) «Портрет рыцаря

с оруженосцем» (1518–1522, Уффици, Флоренция). И наконец, аналогии мотиву темнокожего рядом с возлюбленной (но не супругой) Бестор находит в библейских легендах о черной невесте (например, «Песнь Песней»), в письмах св. Иеронима, особенно в письме к Евстохии — Лаура Дианти была известна под именем Лауры Евстохии. Альфонсо д'Эсте выбрал для своей фаворитки это имя, возводя ее род к потомкам спутницы Блаженного Иеронима. «Мы черны пока не взошли наверх добродетелей», — писал св. Иероним и сравнивал восхождение от грехов к добродетелям с темнокожей невестой-эфиопкой, которая в роли супруги становится «убелена» [45, с. 655–656]. На портрете Тициана, заключает Дж. Ф. Бестор, чернота отдана слуге. По контрасту с ним сияющая Лаура в синем платье с золотым шарфом, с прической, украшенной жемчугом, воплощает искупление греха и спасение [45, с. 657].

Первым портретом, где темнокожий слуга изображен рядом с особой королевской крови, считается «Портрет Хуаны Австрийской» К. де Мора (1555, Музей изобразительных искусств, Брюссель). Здесь темнокожая девочка служит эмблемой размаха территориальных владений Португалии. Хуана Австрийская в одной руке держит веер, привезенный из только что основанного португальского миссионерского поста в Японии, другая ее рука лежит на головке темнокожей рабыни. Азия и Африка в руках королевы [56, с. 177–178].

Первым мужским портретом с темнокожим слугой считается картина П. Бордоне «Портрет мужчины в доспехах с двумя слугами» (1530, Музей Метрополитен, Нью-Йорк). П. Каплан отмечает, что Бордоне был учеником Тициана, поэтому налицо прямая иконографическая преемственность. При этом мотив слуги, подающего хозяину шлем, он считает визуализацией языковой игры: темнокожий мавр держит морион (шлем особой круглой формы) — *black African (moro) holding a helmet (morion)* [50, с. 181]. И это отправная точка в иконографии мужского военного портрета с темнокожим слугой.

В творчестве художников Северной Европы мотив ранее всего появляется в «Портрете Анны Датской» Пауля ван Сомера (1617, Королевское собрание, Лондон). Образ королевы-охотницы в амазонке, мужской шляпе, с гончими собаками на поводке и с оседланной лошастью на фоне собственного замка открывает новую иконографию женского портрета королевы-консорты, обладающей претензиями на власть. Чернокожий на портрете принцессы Датской, как считает С. Оргел, должен был напоминать о придворном маскараде 1605 года, в котором Анна появлялась

в виде Эуфорис, дочери Короля Нигерии [63, с. 151–155]. Маскарад вместе с откровенной лестью в адрес короля Якова I содержал и критику, это связано с черной кожей Эуфорис. По сценарию принцесса прибывала к королю-Солнце, чтобы тот превратил ее кожу в белую. Но поскольку на лице была не маска, а краска, то превращения на сцене так и не происходило. Неспособность короля-Солнца преобразить черное в белое (вспомним образ св. Иеронима, на который ссылается Дж. Ф. Бестор) служила указанием на недостатки правления Якова I. Это действие Л. Микель охарактеризовал как маску «напряженной разрушительности» [61, с. 26].

Среди ранних портретов с арапчатами можно назвать «Портрет маркизы Елены Гримальди Каттанео» А. ван Дейка (1623, Национальная галерея искусств, Вашингтон). Э. Гудман показала, что композиция и стилистика портрета следуют литературным конвенциям панегириков. Для нее важнее не то, были ли при дворе Гримальди чернокожие слуги (по-видимому, были), сколько широко распространенные и наверняка известные Ван Дейку противопоставления белого и черного, дня и ночи, сияния и тьмы, которые олицетворяли женскую красоту и аристократизм. В это время художникам специально советовали изображать рядом с дамой чернокожего раба или уродливого карлика, чтобы оттенить красоту и грацию [53, с. 129–143].

Канонизация иконографии портрета с чернокожим ребенком-слугой происходит в Британии и Нидерландах в течение XVII века, что исследователи напрямую связывают с практикой работорговли, вследствие чего окончательно закрепляется «цветовая модель субординации» [49, с. 125]. И одновременно портрет несколько утрачивает актуальный подтекст, провоцировавший художественные новации.

Каковы же составляющие визуального канона?

Чернокожий слуга в канонизированной иконографии портрета изображается только ребенком, а сам портрет воплощает патриархальную модель старшинства, где возраст определяет статус. В отличие от молодого черного короля в «Поклонении волхвов», слуга-негритенок — малое дитя. Величественные хозяйки и хозяева господствуют не над поверженным врагом, не над тем, кто оказывает или может оказать сопротивление [59, с. 18–19]. О. С. Евангулова в отношении русского портрета назвала такую композицию изображением «откровенного подчинения» [13, с. 135]. А Д. Дабидин сравнил с иконографией Мадонны: «Эстетический образ Мадонны с младенцем отражает политические и имперские амбиции метрополии-матери по отношению к колони-

ям-детям: подобная политическая установка ненавязчиво передавалась через искусство» [51, с. 32].

Чернокожий слуга всегда с восхищением и обожанием, нередко с широкой наивной улыбкой взирает на своего господина или госпожу [65, с. 30], будто пытается поймать взгляд или предугадать движение. Те же никогда не смотрят на слугу, напротив, их взоры обращены подчеркнуто в другую сторону. В отличие от яркой эмоциональной и телесной характеристики слуги (он часто показан в повороте, в резком движении — подавая подарки, шлем, подхватывая повод коня), хозяйки и хозяева неподвижны и бесстрастны, исполнены величия. Мотив преданности в портрете нередко удваивается — чернокожий бежит или стоит у ног хозяина вместе с собакой.

Негритенок на портрете превратился в визуальную эмблему роскоши. Усилением темы экзотического богатства стал его костюм, дары, подносимые хозяйке: жемчуг, попугай, обезьянка, цветы, кораллы, раковины, гирлянды и корзины цветов. А. Блейкли считал этот сюжет метафорой процветания [47, с. 106].

Итак, портрет с чернокожим ребенком-слугой — это образ господства/подчинения, в котором превосходство старшего обусловлено самой природой, а покорность младшего выглядит добровольной и радостной. Благодаря роскоши это чрезвычайно соблазнительный, пленительный образ. Конечно, мотив чернокожего слуги на портрете связан с реальным присутствием в Европе выходцев из Африки и с феноменом рабства, однако жанр портрета с чернокожим слугой — это результат довольно длительного процесса отбора и комбинирования знаков. К концу XVII века мотив чернокожего слуги превратился в «общее место» и «готовое слово», которое и будет трансплантировано в иконографию русского императорского портрета.

\*\*\*

В русской визуальной культуре к XVIII веку, судя по всему, отсутствовала собственная традиция изображения чернокожих, несмотря на то, что у России существовали отношения с православной Африкой, а из переводных «Космографий» и «Географий» уже в XVII веке можно было почерпнуть некоторые сведения о далеком континенте и его обитателях. Но следов этого знакомства в визуальной культуре мы не обнаруживаем. В русских иконах и миниатюрах их нет, даже в самых

интернациональных сюжетах вроде «Поклонения волхвов» или «Схождения Св. Духа на апостолов». В русской демонологии, в отличие от европейской [65, с. 57–78], бесы или сатана не имели негроидных черт, и хотя они могли изображаться черными, но также красными и серыми. Главной деталью демонического образа стала унаследованная от византийской иконографии особая прическа — «хохол или торчащие волосы превратились в устойчивый маркер демонического, который переносился на многих негативных персонажей, будь то библейские грешники, “антигерои” агиографии или злодеи из русской истории» [1, с. 313].

Считается, что первые чернокожие слуги появились при русском дворе в XVII веке, хотя ни тогда, ни в XVIII веке они не были так многочисленны, как в Англии или Голландии. Арапы при русском дворе не были рабами, это были привилегированные служители, получавшие неплохое жалованье. К тому же эту должность занимали взрослые люди, а не дети<sup>3</sup>. В XVIII веке первые русские побывали в Африке «в составе иноземных экспедиций», как правило, на кораблях Ост-Индских компаний [3, с. 344]. У Петра I и Екатерины II существовали даже планы африканских экспедиций [3, с. 343], оставшиеся, впрочем, неосуществленными. Но, судя по всему, в русском изобразительном искусстве собственная традиция изображения чернокожих отсутствовала. Единственное исключение — заимствованный европейский мотив чернокожего слуги на портрете.

Портрет с арапчонком появляется в России внезапно, в уже сложившемся виде. Перенос мотива на русскую почву происходил при непосредственном участии европейских художников, либо находившихся на русской службе, либо получавших заказы от русского двора. Но чтобы такие портреты были созданы, мало опыта иностранных мастеров, должен существовать еще и консенсус с заказчиком.

Первой моделью в портретах с арапчатами стал сам Петр I. Он лично инициировал многие новшества, в том числе и в области репрезентации. Известны как минимум пять различных портретов царя, ориентированных на канонический тип европейского портрета с чернокожим слугой — это больше, чем у любой другой модели. В трех случаях это арапчата (гравированный портрет А. Шхонебека, около 1700; миниатюра

3 Подробности относительно численности и характера службы придворных арапов см. в работах Н. И. Тарасовой [40, с. 302–303; 41, с. 63].



2. Андриан Шхонебек. *Петр Первый с арапчонком*  
Около 1700  
Из кн.: Ровинский Д. А. Материалы для русской иконографии. СПб., 1886. Вып. V. № 186



3. Ламберт Вискер по рисунку Фердинанда Бола  
*Портрет Корнелиса Тромпа*. 1646–1691  
Офорт

тюра Г. Мандерфельда, 1720, Музей Виктории и Альберта, Лондон; аллегорический портрет «Петр Первый, попирающий врагов своих», Государственный Русский музей), в двух — «поляк» и «калмык», явно выступающие субститутами арапчат (портрет Петра I работы П. ван дер Верфа, 1690-е гг., Государственный Эрмитаж; портрет Петра I, гравированный Ф. Ландри, 1717).

Гравюра А. Шхонебека, с которым царь познакомился в 1698 году во время Великого посольства, относится к числу самых ранних версий нашего типа портрета. Голландское искусство этого времени отличалось большим разнообразием портретов с чернокожими слугами. Более того, как утверждает А. Блейкли, «подобных произведений искусства



4. Питер ван дер Верф. *Портрет Петра I* 1690-е. Холст, масло. 56 × 49,5  
© Государственный Эрмитаж, 2019  
Фотографы: Ю. А. Молодковец,  
В. С. Теребинин, Л. Г. Хейфец



5. Франсуа Ландри. *Петр I с калмыком*. 1717  
Из кн.: Ровинский Д. А. Материалы для русской иконографии. СПб., 1886. Вып. VI. № 227



6. Густав фон Мардефельд *Петр I с арапчонком*. Около 1720  
Пергамент, акварель. 21,6 × 16,5  
Музей Виктории и Альберта, Лондон



7. Андриан Шхонебек *Портрет Б. П. Шереметева*  
Из кн.: Ровинский Д. А. Материалы для русской иконографии. СПб., 1886. Вып. V. № 162

в Нидерландах создавалось больше, чем в других странах мира, и лишь немногим уступала Британия» [47, с. 104–105].

Композиция гравюры Шхонебека (ил. 2) следует распространенному типу голландского мужского портрета XVII века, на котором чернокожий слуга подает шлем или карту господину, одетому в доспехи и готовому к битве на земле или на море. На гравюре Шхонебека за спиной у Петра странный на первый взгляд натюрморт из государственных регалий: покачнувшаяся вправо корона, завалившаяся налево держава — в духе *vanitas*. «Портрет представляет собой ряд загадок для исследователя подобных произведений искусства», — писал автор одного из каталогов. В числе загадок — «скипетр, который царь держит у верхка как полководческий жезл» [32, с. 241]. В небрежном расположении атрибутов Шхонебек, скорее всего, следовал натюрмортам на портретах голландских адмиралов и штатгальтеров, таких как портреты Корне-

лиса Тромпа (гравер Л. Висхер, конец XVII в., Британский музей), Гилля Шхея (Я. Веникс, 1693, Национальный морской музей, Амстердам); Микеля Адриансона де Рюйтера (Ф. Боль, 1667, Национальный морской музей, Амстердам). Здесь композиция вещей, напоминающая о *vanitas*, и жест руки, держащей полководческий жезл, вполне уместны. (Ил. 3.)

На поколенном портрете П. ван дер Верфа Петр изображен практически в той же позе, что и у Шхонебека, правда, вместо арапчонка, подающего шлем, светлокожий, улыбающийся с раскосыми глазами слуга, названный в каталоге «калмыком», подает Петру шапку-мурмолку [29, с. 48]. (Ил. 4.)

На гравированном Ф. Ландри портрете Петра I со слугой, подающим шлем [36, с. 3], слуга одет в польский костюм. (Ил. 5.) Гравюра была выполнена по случаю пребывания императора во Франции в 1717 году и создавалась заочно. Художник использовал тип рыцарского портрета

на фоне военной палатки, как, например, в гравированном портрете Чарльза Нейпира (1700, Дж. Смит, Национальная портретная галерея, Лондон).

Жест Петра на миниатюрном портрете Г. Мардефельда (ил. 6) ровно такой же, как и жест Хуаны Австрийской, изображенной полутора веками ранее. Это говорящий жест — «владею». В европейском искусстве в период канонизации портрета с арапчонком такие иерархические жесты уступили место более непринужденным и естественным, но они встречаются и в XVII веке. Как, например, на портрете «Принца Руперта Пфальцского, герцога Камберлендского» (Д. Майтенс, собрание принца Ганноверского), одного из основателей Английской королевской транспортной компании, занимавшей ключевые позиции в работорговле [46, с. 252–254]<sup>4</sup>.

Велик соблазн предположить, что иконография миниатюры Мардефельда как-то связана с африканскими интересами Петра и возникшими после Ништадтского мира планами создания колониальной империи. Однако главный африканский проект — «Мадагаскарская экспедиция», впрочем, не сумевшая даже покинуть воды Финского залива, относится к 1723 году [21, с. 168–185]. Обстановка чрезвычайной секретности, с которой она собиралась и отправлялась в путь [21, с. 187–189], вряд ли предполагала предварительные визуальные декларации — портрет, выполненный прусским посланником, датируется 1720 годом [62]. А идея Петра об организации русского посольства в Эфиопии (еще одно направление африканских интересов, также, впрочем, неосуществленное) относится к 1725 году [44, с. 184–186]. То есть миниатюра Мардефельда, скорее всего, создавалась вне всякой связи с африканскими намерениями России, арапчонком оставался всего лишь знаком причастности к европейскому языку репрезентации.

К раннему этапу освоения мотива относится портрет Б. П. Шереметева, гравированный Андрианом Шхонебеком [35, с. 8]. (Ил. 7.) В дальнейшем, вплоть до 1760-х годов, с арапчатами изображали только представителей царской семьи. Портрет Шереметева стал исключением. Д. А. Ровинский относит создание портрета к 1701 году, когда Шереметев был назначен фельдмаршалом. Звание, присвоенное за победу

4 Портрет принца Руперта с арапчонком украшает обложку книги по истории работорговли [46].



8. Иван Адольский. Екатерина I с арапчонком. 1725 или 1726  
Холст, масло. 264 × 200  
Государственный Русский музей



9. Екатерина Алексеевна Долгорукая. Лейпциг, 1730  
Из кн.: Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. I. СПб., 1886. С. 710

при Дерпте, награждение орденом Св. Андрея — все это новшества. Как и гравированный по приказу царя<sup>5</sup> портрет в новейшей иконографии. Среди европейских аналогов портретов с двумя арапчатами, кажется, нет совсем, портретов с двумя слугами, подающими шлем и поправляющими амуницию, — немного, но один из них — «Портрет мужчины в доспехах с двумя слугами» П. Бордоне — прецедентен для нашей ситуации. Заимствование знаков повторило в каком-то смысле историю их изобретения. Именно ранние варианты (даже первые в своем роде) были использованы для первых же иконографических экспериментов в новом контексте.

5 Это зафиксировано надписью на портрете. Д. А. Ровинский подчеркивает, что такое указание — большая редкость.

Портрет «Екатерины I с арапчонком» И. Адольского (1725–1726, Государственный музей-заповедник «Царское Село»; повторение — Государственный Русский музей; ил. 8), как отмечала Л. А. Маркина, — «единственный известный пример изображения арапа в работе русского художника» [25, с. 160]. Все остальные написаны иностранными художниками. Портрет Екатерины I является важным примером «пересаживания» европейских образцов на русскую почву, поскольку Адольский не учился за границей и осваивал новые приемы и композиции, копируя с гравюр и привозных картин. Важным становится замечание И. М. Жарковой о том, что для передачи «значительности сана» императрицы прямого образца у Адольского не было [15, с. 204].

По иконографии это коронационный портрет. О высоком сане свидетельствуют подбитая горностаем мантия на плечах Екатерины, скипетр в правой руке, корона на барханной подушке. Заметим, что мантия и корона были новыми императорскими регалиями, появившимися в России только в 1724 году по случаю коронации Екатерины еще при жизни Петра. Для европейского королевского портрета такие элементы типичны (в том числе они использованы в «Портрет Екатерины I» Ж.-М. Натье, 1717, Государственный Эрмитаж, послужившем образцом для головы и верхней части фигуры в портрете Адольского), чего не скажешь об арапчонке.

Женские портреты с чернокожими слугами в Англии, Франции, Голландии XVII–XVIII веков чаще выполнялись в манере камерного портрета или почти жанровых сцен. Сочетание регалий высшей королевской власти и чернокожего слуги встречается крайне редко, как правило, в портретах королевы-консорты, королевы-регента, королевской невесты (И. Ф. фон Шлиштен, «Портрет принцессы Марии Августы Турн», 1735, Людвигсбург, Штутгарт; И. Г. Зейсенис, «Портрет Шарлотты Мекленбург-Стрелицкой», 1761, Королевское собрание, Лондон). Необходимость обозначить свои права в сложной политической ситуации как будто требовала умножения знаков репрезентации; эту функцию, вероятно, и выполнял мотив негритенка.

Кстати, Д. А. Ровинский приводит «апокрифический портрет» Екатерины Долгорукой — невесты Петра II, изданный в 1730 году в Лейпциге [37, с. 710]. (Ил. 9.) При ближайшем рассмотрении он оказывается зеркальной копией портрета маркизы де Ловиль Гиацинта Риго, точнее, как указывает Ровинский, копией гравюры с этого портрета. Здесь обращение к портрету с чернокожим слугой в качестве образца, возможно,

и диктовалось задачей усиления знаков репрезентации, подобно тициановскому портрету Лауры Дианти.

Был ли такой подтекст важен для композиции портрета Екатерины, которая из кухарки, любовницы была вознесена на самый верх власти? Вряд ли. Скорее всего, для образа императрицы важнее была прямая аналогия с Петром — в духе Феофана Прокоповича: «Мир весь свидетель есть, что женская плоть не мешает тебе быть подобной Петру Великому» [34, с. 128]. Рискнем предположить, что кроме портрета Ж. Натье образцами Адольскому служили и портреты Петра. Оттуда же на коронационный портрет мог попасть и арапчонок<sup>6</sup>.

Первый женский коронационный портрет (и единственный портрет с регалиями власти первой русской императрицы) стал прецедентным образцом, на который теперь надо было ориентироваться или, по крайней мере, с которым нельзя было не считаться. По стечению обстоятельств он оказался портретом с арапчонком.

Думается, именно поэтому на портрете 1727 года принцесса София Шарлотта Брауншвейг-Вольфенбюттельская, супруга царевича Алексея Петровича, изображена в мантии и с арапчонком (1727, И. П. Людден, Государственный исторический музей, Москва). Композиционно с портретом кисти Адольского портрет Люддена никак не связан, только набором знаков, и это чистые знаки. При русском дворе принцесса не могла носить мантию, которая появилась спустя почти 10 лет после смерти Софии-Шарлотты (она приехала в Россию в 1713 и умерла вскоре после родов сына в 1715 году). Портрет создан по случаю вступления на престол ее сына Петра II и изображал уже не царевну, а мать императора, отсюда, видимо, и необходимость в специальных визуальных знаках высокого сана.

«Портрет Екатерины I с арапчонком» И. Адольского, как предположили Н. Архипов и А. Раскин, стал образцом для иконографии скульптурного портрета Анны Иоанновны (Б. Растрелли, 1732–1741, Государственный Русский музей; ил. 10) [2, с. 72]. В целом портрет следует

6 В современных музейных собраниях есть лишь один большой живописный портрет Петра с арапом (неизвестный художник начала XVIII в. «Петр I, попирающий врагов своих», Государственный Русский музей). Однако, возможно, другие портреты не сохранились; так, портрет «Блаженные и вечно достойные памяти Е. И. В. и при нем арап» упоминается в описи подмосковной усадьбы Ново-Алексеевское А. Д. Меншикова [13, с. 279].



10. Бартоломео Растрелли  
 Анна Иоанновна. 1741  
 Бронза. Государственный Русский музей

европейскому канону: контраст величественной неподвижности госпожи и порывистого движения пажика; отстраненный и устремленный вдаль взор императрицы в сочетании с восхищенным взглядом арапчонка, поднимающего вверх, в сторону госпожи, голову. Исключение составил лишь контраст черного и белого, что в бронзе едва ли возможно. Кстати, лицо арапчонка не имеет негроидных черт. Не был ли этот арапчонок турчонком — в ответ на Русско-турецкую войну 1735–1739 годов? Возможно, скульптура Растрелли воспринимается не вполне верно, вне связи с конкретным историческим контекстом<sup>7</sup>, как и Ледяной дом, отношение к которому благодаря роману Лажечникова оторва-

лось от празднования Белградского мира и превратилось в метафору деспотического правления [27, с. 357]. Арапчонок/турчонок, восторженно глядящий на императрицу, — это, конечно, не реальная сцена, но иконографический канон, санкционированный единственным коронационным портретом первой русской императрицы. То обстоятельство, что скульптура была задумана как городской монумент (для площади перед новым Зимним дворцом в Петербурге), удваивает экспериментальный характер стратегий репрезентации. Монументальных памятников женщинам-правительницам не ставили даже в Европе.

В 1743 году Г. Х. Гроот по личному заказу императрицы Елизаветы Петровны создает «Портрет Елизаветы Петровны на коне с арапчонком» (Государственная Третьяковская галерея; ил. 11). Этот портрет оценивается как лучшая работа Гроота, жемчужина рокайльного искусства. Он неоднократно копировался, что Л. А. Маркина объясняет высокими художественными качествами картины, «гармонично сочетающей лучшие достижения европейского искусства и отражающей реалии жизни русской жизни елизаветинской эпохи с ее мажорным мироощущением и ликующим оптимизмом» [25, с. 160]. Кроме многочисленных живописных копий была заказана фарфоровая скульптура на Мейсенской мануфактуре. Черты рококо — театральность и игривость, изящество поз и движений — обычно отмечают исследователи портрета и, как будто, тем самым отказывают ему в политическом содержании [14, с. 56]. Однако хотелось бы присоединиться к Э. Макберн, заметившей, что «некоторые историки искусства описали эту картину как очаровательную жанровую сцену, частично из-за ее небольшого масштаба, но, по сути, это понимание неверно» [60, с. 92]. Портрет Елизаветы Петровны с арапчонком был первым женским конным портретом в системе российской политической репрезентации. Императрица, подобно своему великому отцу, одета в мундир Преображенского полка с лентой ордена Св. Андрея Первозванного (мужского ордена) через плечо. В правой руке она держит маршальский жезл, за спиной морской пейзаж с кораблями.

7 Изображение Анны Иоанновны как «жестокой и властолюбивой натуры», «женщины недалежного ума, замкнутой и подозрительной» [2, с. 72] не могло входить в намерения скульптора, который был верным придворным, а не оппозиционером и революционером. И все же именно такая трактовка образа стала почти шаблонной. Но точнее, как кажется, А. А. Карев, который сопоставляет портреты Анны Иоанновны с поэтической одой. Облик грозной правительницы был вполне уместен, а саму скульптуру он назвал «пластическим вариантом представлений о правителе той эпохи» [18, с. 63].



11. Георг Христоф Гроот. Портрет Елизаветы Петровны на коне с арапчонком. 1743  
Холст, масло. 82,4 × 64,9  
Государственная Третьяковская галерея

«Композиция, таким образом, создает визуальное повествование, связывающее военные и морские подвиги отца и дочери» [60, с. 93].

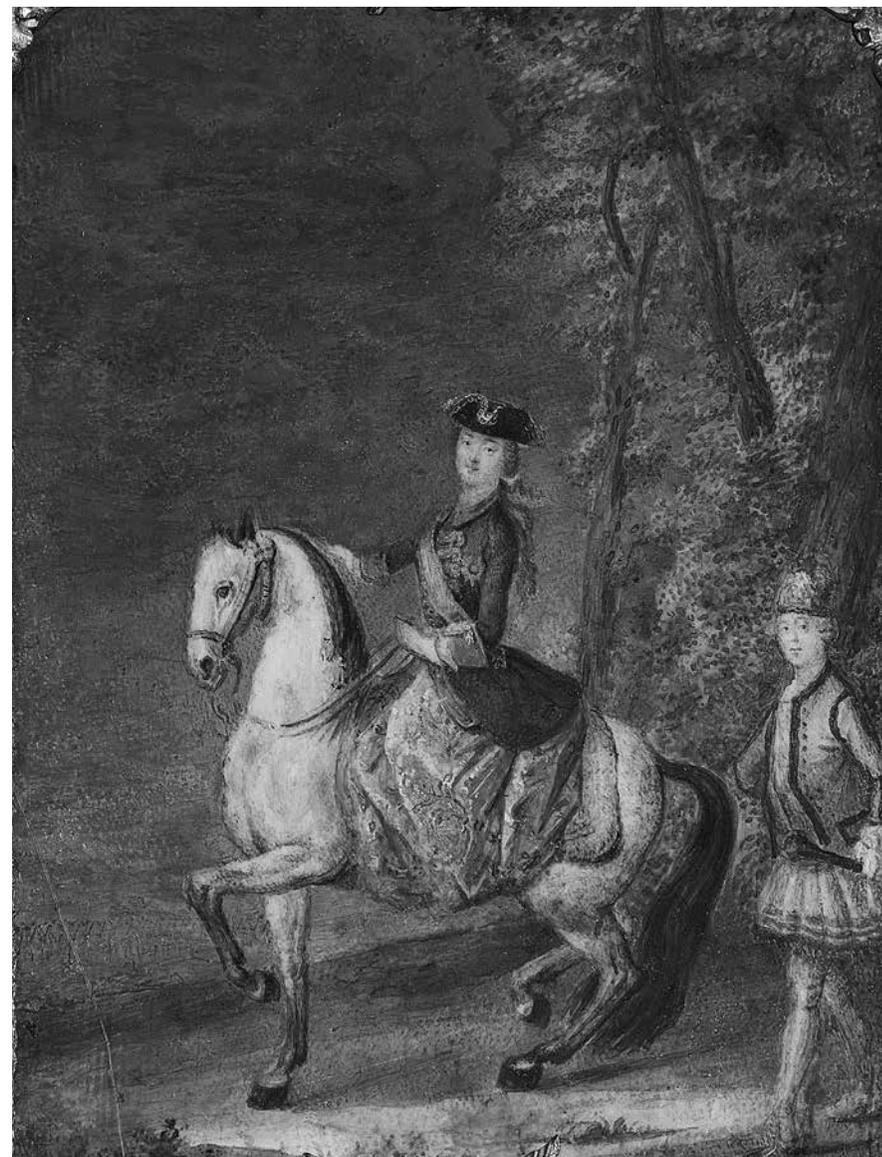
Елизавета сидит верхом в мужском седле. В европейском искусстве, хорошо знакомом Грооту, было немало женских конных портретов, в том числе и портретов с чернокожими слугами. Но женщину верхом изображали вместе с супругом или позади него, часто оттесненную к самому краю полотна (например, Г. Кокс, «Конный портрет супружеской пары», вторая половина XVII в., частное собрание), всадниц писали совершенно очевидно в женском седле, когда обе ноги помещены на одном боку лошади (Л. О. Брен, «Мария-Антуанетта на охоте», 1783–1785, Версаль). Образ женщины-всадницы, женщины-охотницы имел очевидные политические импликации, не случайно русские императрицы XVIII века демонстративно увлекались охотой [27, с. 324]. Мужская посадка Елизаветы, как и мужской мундир, — это не столько компенсация «отсутствия на троне героического мужского начала», как предположил А. Карев [18, с. 64–65], сколько демонстрация мужских поведенческих практик, что было элементом политического карнавала власти или, как писал Р. Уортман, «отражением классической концепции тождества полов и сексуальной амбивалентности» [43, с. 124].

Г. В. Вдовин отнес мотив арапчонка на портрете Г. Х. Гроота к линии «этнографизма» и увидел в нем воплощение идеи продвижения России «вплоть до эфиопской Африки» [6, с. 101]. На эпоху Елизаветы Петровны действительно приходится еще одна попытка контактов с Африкой, на этот раз инициатива исходила от Александрийского патриарха, который в письме к императрице «упоминал о замысле ее отца и в память о нем просил... прислать мастеровых людей разных ремесел и ученого человека духовного звания» [44, с. 185]. Однако Елизавета от письма «отмахнулась» [44, с. 185], и оно осталось без ответа. Тот факт, что ни императрица, ни Святейший Синод предложением Александрийского патриарха не заинтересовались, «свидетельствует, кроме всего прочего, о том, что никаких прозелитских или церковно-объединительных намерений в отношении эфиопской и коптской церквей у России в тот период не было» [44, с. 186]. Заметим также, что портрет Елизаветы с арапчонком создан за десять лет до письма Александрийского патриарха, и оттого попытка усмотреть в портрете намек на африканский интерес кажется преувеличением. Судя по тому, насколько эпизодичными и неэффективными были попытки контактов с Африкой, трудно видеть в них главную причину портретов с арапчатами.

Гораздо важнее для недавно воцарившейся Елизаветы была репрезентация легитимности собственной персоны. XVIII век в России — это эпоха, когда каждый монарх вступал на престол в результате дворцового переворота. И это требовало особых символических практик утверждения на престоле. Особую сложность составляло оправдание женского правления, которое противоречило патриархальным традициям в принципе<sup>8</sup>. В письмах леди Рондо, относящихся ко времени Анны Иоанновны, есть о том выразительный эпизод. «Ее величество спросила его [китайского посла], что кажется ему самым удивительным из всего, что он здесь видит и чем отличается эта страна от его родины? Он отвечал, что всего удивительнее видеть на престоле женщину» [30, с. 60]. Заметим, что в уста «китайцев» корреспонденты XVIII века вкладывали обычно пронизательные суждения. Нечто подобное спустя тридцать лет повторил Дж. Казанова, уже без ссылки на китайскую мудрость: «Кажется, Россия есть страна, где отношения обоих полов поставлены совершенно на выворот: женщины тут стоят во главе правления, председательствуют в ученых учреждениях, заведуют государственной администрацией и высшею политикой» [17, с. 540].

Л. А. Маркина перечисляет конные портреты с чернокожими слугами, которые мог видеть Гроот в дворцовых галереях Дрездена, Штутгарта и взять за образец [25, с. 158]. Однако вряд ли решение писать парадный портрет как конный в мужском седле и с арапчонком художник принял сам. Несмотря на рокайльную стилистику, портрет стал новым экспериментом в области визуальной репрезентации, предпринятым и в связи с обстоятельствами получения трона, и в связи с тем, что императрица — женщина. Если конный портрет, мундир и орден Св. Андрея связывал «дочь Петрову» с великим отцом, то мотив арапчонка — с коронационным портретом матери, первой русской императрицы. Тот факт, что прообраз воспроизведен не буквально, — свидетельство мастерства художника и, надо полагать, согласия с заказчицей.

По мотивам портрета Гроота был создан конный портрет Екатерины I с арапчонком (Неизвестный автор, XVIII века, Художественный музей Эстони) и миниатюрный «Конный портрет великой княгини



12. Иоганн Штенглин. Портрет Екатерины II  
Около 1762. Фарфор, гуашь. 11,7 × 9  
Государственная Третьяковская галерея

8 См. об этом, например: Аронова А. Коронационные декорации как политический текст: Екатерина I — Екатерина II // Искусствознание. 2017. № 3. С. 170–211.

Екатерины Алексеевны» (И. Штенглин, Государственная Третьяковская галерея; ил. 12) [33, с. 20–21]. Это редкий пример создания традиции задним числом, что лишний раз подчеркивает экспериментальный характер иконографии конного женского портрета с арапчонком.

Появление «Портрета великого князя Петра Федоровича и великой княгини Екатерины Алексеевны» Анны Розины де Гаск (Лисевской) (1756, Национальный музей, Стокгольм; ил. 13) Э. Макберн связывает с рождением долгожданного наследника Павла Петровича и с необходимостью «предотвратить слухи о состоянии брака и отцовстве Павла» [60, с. 89]. В этом портрете слуга белолицый (как, кстати, и на миниатюре И. Штенглина). В музейной экспликации слуга никак не назван, Э. Макберн называет персонажа «калмыком». Однако черты его лица с большой натяжкой можно отнести к калмыкам, чалма скреплена застежкой в форме полумесяца, что должно означать магометанскую веру и к калмыкам не относится. Представляется, что арапчонок вновь превратился в турчонка. Как и чернокожие собратья на множестве европейских полотен, он подает хозяевам собачку, удваивая эмблематику преданности. Однако, в отличие от арапчат, его коленопреклоненная поза исполнена достоинства, выражение лица лишено подобострастия и довольно независимо.

Анна Розина де Гаск и ее учитель Антуан Пен, придворный художник Фридриха II, как и ее пасынок Георг Дэвид Маттэе, — все они имеют в творческом багаже портреты с чернокожими слугами, выполненные в полном соответствии с европейским каноном. Резонно предположить, что изменение облика арапчонка было продиктовано заказчиком, отредактировавшим заимствованный мотив.

«Портрет великого князя Павла Петровича» Стефано Торелли (1765–1766, Государственный Эрмитаж; ил. 14) стал последним в иконографии портретов с арапчатами членов правящего дома. В духе мужских героических портретов с арапчатами двенадцатилетний Павел, недавно возведенный в звание полковника и генерал-адмирала флота, изображен в мундире с маршальским жезлом в руках на фоне бурного моря и кораблей. Арапчонок подает ему шлем.

Портрет написан спустя 3–4 года после государственного переворота, в котором Екатерина II взошла на престол, а законный наследник престола Павел оказался в двусмысленном положении. Многие думали, что именно он будет провозглашен императором, а Екатерина станет регентом до его совершеннолетия. В официальных документах он



13. Анна Розина де Гаск (Лисевская) Портрет великого князя Петра Федоровича и великой княгини Екатерины Алексеевны. 1756  
Холст, масло. 207 × 143  
Национальный музей, Стокгольм



14. Стефано Торелли. Портрет великого князя Павла Петровича 1765–1766  
Холст, масло. 176 × 107  
© Государственный Эрмитаж, 2019  
Фотографы: Ю. А. Молодковец,  
В. С. Теребинин, Л. Г. Хейфец

первоначально именовался «законным всероссийского престола наследником» [31, № 11582], а затем «ея наследником» [31, № 11588], то есть императрицы. Политические оппоненты Екатерины на протяжении всего ее царствования связывали свои надежды именно с Павлом. Накануне времени создания портрета в 1764 году был пресечен заговор с попыткой воспользоваться еще одним законным правителем, заточенным в крепости, Иоанном VI. Портрет Павла работы Торелли — это как будто скрытое под маской лести напоминание о том, что Павлу престол не принадлежит — перед нами маршал, но не император.

\*\*\*

Итак, вкратце история жанра в России выглядит следующим образом. Петр I становится моделью портретов с арапчатами, примеряя на себя одно из европейских новшеств, связанное к тому же с иконографией портретов голландских мореплавателей. Затем, по неизвестному нам стечению обстоятельств, первый и единственный коронационный портрет императрицы Екатерины I создается как портрет с арапчонком. Он становится прецедентом для последующих женщин на престоле — Анны Иоанновны, Елизаветы Петровны, Екатерины II. Каждая из них, воцарившись в результате переворота, вынуждена экспериментировать с репрезентацией, утверждая законность своего воцарения и преемственность власти. Если первая половина XVIII века была временем освоения и усвоения европейского языка репрезентации, то последняя треть XVIII века, эпоха Екатерины II, — период активного творчества и множества новых сюжетов. На этом этапе мотив арапчонка стал, похоже, неактуален, архаичен и слишком чужероден, и он уходит из иконографии императорского портрета.

Культурный трансфер не сводится к заимствованию и воспроизводству образца. Как отмечал И. Клейн, «мотивы, темы, жанры изымаются из того окружения, внутри которого они обрели свой первоначальный смысл и попадают на чужую почву. Шкала возможных изменений варьируется при этом от утраты первоначальных функций до творческого преобразования целого. Даже в тех случаях, когда чужеродный элемент не трансформируется, а заимствуется буквально, в новом контексте он получает иное значение, обрастает иными коннотациями и становится на службу иным целям» [19, с. 321]. Итак, что же произошло со знаками в результате такого культурного трансфера.

Во-первых, мы видим свертывание социального референта. В европейской живописи моделями таких портретов становились не только короли и королевы, и даже в первую очередь не они, а знатные дамы, полководцы, купцы, бюргеры, но также фаворитки, актрисы. В России мотив арапчонка стал привилегией императорского портрета — вплоть до 1760-х годов. Единичные аристократические портреты с арапчатами (например, «Портрет князя Платона Александровича Зубова» И. Б. Лампи-Старшего, 1802, Государственный Эрмитаж) появились тогда, когда в иконографии императорского портрета от мотива арапчонка полностью отказались. Чернокожие слуги на акварелях К. Брюллова

1830-х годов демонстрируют значительное отступление от канона — арапчонок смотрит вопрошающе на зрителя, а не с восторгом на хозяев (К. П. Брюллов, «Портрет Анатолия Демидова», 1829, частное собрание), взрослый арап с серьезным выражением лица присматривает за детьми (К. П. Брюллов, «Портрет детей князя Волконского с арапом», 1843, Государственная Третьяковская галерея). Сцены с арапами в акварелях Брюллова ближе к отображению реальных жанровых ситуаций, чем арапчата на портретах XVIII века, хотя и у Брюллова они остаются знаками роскоши, пусть и несколько архаичными.

Во-вторых, произошло свертывание деталей и нюансов. На портретах русских императоров и императриц с арапчатами нет раковин, кораллов, попугаев и цветов. От дополнительных знаков богатства и роскоши остается лишь условный восточный костюм. При этом одеяние арапчонка на европейских полотнах могло, например, иметь географические значения, нередко прямо указывая на владения или на род занятий портретируемого. Они могли изображаться с ошейником как знаком рабства, в турецком или персидском костюме, в удлиненном платье без головного убора и с жемчужной серьгой в ухе, что обозначало жителей Африки. Гроотовские арапчата или арапчонки Анны Иоанновны представлены как довольно обобщенные эмблемы Востока. Арапчата в русских портретах — это только мальчики, тогда как в европейских портретах могут быть чернокожие мальчики и девочки. Если в европейском портрете, где разнообразие деталей расцвечивало множеством оттенков образ цивилизационной идентичности, в российском портрете мотив арапчонка практически сведен к функции «подставки» для регалий.

В-третьих, отметим симптом повышения статуса знака, перенесенного на чужую почву. В европейской культуре портрет с арапчонком был разновидностью камерного, жанрового портрета, семейного портрета-собеседования, портрета-прогулки. В российских портретах мотив арапчонка существовал как элемент парадной императорской иконографии, маркируя ее экспериментальный и новаторский характер. Российская императорская иконография была довольно разнообразна, и портрет с арапчонком оставался лишь одним из возможных вариантов. Но пока мотив играл важную роль в визуальной репрезентации, он существовал и развивался только в рамках императорского портрета. Это можно назвать эффектом добавленной валидности, что подразумевает завышенные ожидания от чужого знака, приписывание

ему особых свойств, которых он в родном контексте мог и не иметь. Для XVIII века такое повышение статуса знака объясняется приданием ему ритуально-семиотических качеств. Как показал В. М. Живов, отличие европеизации в России XVIII века (намеренного и ускоренного усвоения достижений европейского искусства, науки, образа жизни) от естественного европейского влияния в более ранние или поздние эпохи заключается в том, что европейские новшества внедрялись и принимались как обряды новой веры и элементы нового культа [16, с. 384]. Повышение статуса чужого знака в новом контексте — прямое следствие квазирелигиозного значения европейского художественного языка.

И наконец, переосмысление знака. В европейском искусстве мотив чернокожего слуги и белого господина/госпожи стал эмблемой цивилизационной идентичности, имеющей оттенки, нюансы, аллюзии. Это целый комплекс политических и эстетических коннотаций, питавшийся актуальными процессами европейской истории (от крестовых походов до работорговли) и биографиями моделей. Для иконографии русского императорского портрета мотивы колониальной власти и заморских территорий были актуальны в значительно меньшей степени. В русском портрете мотив арапчонка превратился в абстрактный знак, игравший роль в драматургии прямой политической репрезентации.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Антонов Д. И., Майзульс М. Р. Демоны и грешники в древнерусской иконографии: Семиотика образа. М.: Индрик, 2011.
2. Архипов Н. И., Раскин А. Г. Бартоломео Карло Растрелли. 1675–1744. Л.; М.: Искусство, 1964.
3. Балезин А. С. Тропическая и Южная Африка // Всемирная история. Т. 4. Мир в XVIII веке / Отв. ред. С. Я. Карп. М.: Наука, 2013.
4. Бенуа А. Н. Русская школа живописи. М.: Арт-Родник, 1997.
5. Бенуа А. Н. Царское село в царствование Елизаветы Петровны. СПб.: Изд. товарищества Р. Голике и А. Вильборг, 1910.
6. Вдовин Г. В. Заслужить лицо. Этюды о русской живописи XVIII века. М.: Прогресс-Традиция, 2017.
7. Врангель Н. Н. Императрица Елизавета и искусство ее времени (По поводу выставки «Ломоносов и Елизаветинское время» // Врангель Н. Н. Свойства века: статьи по истории русского искусства барона

Николая Николаевича Врангеля / Сост., комм. и подготовка текста И. А. Лаврухиной. СПб.: Журнал «Нева», 2000. С. 1–24.

8. Врангель Н. Н. Русский музей императора Александра III: живопись и скульптура. СПб.: издание Русского музея императора Александра III, 1904.
9. Голлербах Э. Ф. Портретная живопись в России. XVIII век. М.–Пг.: Государственное издательство, 1923.
10. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись. Т. 2. Живопись XVIII века. М.: ГТГ, 2015.
11. Государственный Русский музей. Генеральный каталог музейного собрания. Живопись. Т. 1. XVIII век. СПб.: Palace Editions, 1998.
12. Государственный Русский музей. Скульптура XVIII — начало XX века. Каталог. Л.: Искусство, 1988.
13. Евангулова О. С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. Проблемы становления художественных принципов Нового времени. М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 1987.
14. Евангулова О. С. Русский портрет XVIII века и проблема «Россики» // Искусство. 1986. № 12. С. 56–61.
15. Жаркова И. М. Живописцы Адольские // Русский исторический портрет. Эпоха парсуны: Материалы конференции / Труды ГИМ. М.: Гос. ист. музей. 2006. № 155. С. 183–209.
16. Живов В. М. Культурные реформы в системе преобразований Петра I // Живов В. М. Разыскания в области истории предыстории русской культуры. М.: Языки русской культуры, 2002. С. 381–438.
17. Казанова де Сеингальт Дж. Записки венецианца Казановы. 1765–1766 [Отрывки] // Русская старина. Т. 9. 1874. № 3. С. 532–561.
18. Карев А. А. Модификации портретного образа в русской художественной культуре XVIII века. М.: Прометей, 2006.
19. Клейн И. Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII в. М.: Языки славянской культуры, 2005.
20. Коваленская Н. Н. Живопись первой половины XVIII века // История русского искусства в 12-ти т. Т. 5. Русское искусство первой половины XVIII века / Под общ. ред. И. Э. Грабаря и др. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1960.
21. Копелев Д. Н. «Мадагаскарский король» и секретная экспедиция Петра Великого 1723–1724 годов // Век Просвещения / отв. ред. С. Я. Карп, сост. Г. А. Космолинская. Вып. 5: География эпохи Просвещения: между воображением и реальностью. М.: Наука, 2015. С. 168–185.

22. Кулибина О. К. Русский музей императора Александра III: Объяснения к картинам/Сост. для народа Ольгой Кулибиной. СПб.: тип. Монтвида, 1910.
23. Лебедев А. В. Русская живопись в XVIII веке. Л.: Ком-т популяризации худож. изд-во при Гос. акад. истории материальной культуры, 1928.
24. Лукомский Г. К. Краткий каталог музея Большого Екатерининского дворца и его исторический очерк. Belle étage. (II-ой этаж). Пг.: 2-я Государственная тип., 1918.
25. Маркина Л. А. Портретист Г. Х. Гроот и немецкие живописцы в России середины XVIII века. М.: Памятники исторической мысли, 1998.
26. Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А. В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 112–177.
27. Никифорова Л. В. Чертоги власти: Дворец в пространстве культуры. СПб.: Искусство-СПБ, 2011.
28. Описание коронации Ея Величества Императрицы, и Самодержицы Всероссийской, Анны Иоанновны, торжественно отправленной в царствующем граде Москве, 28 апреля 1730 году. М.: Печатано при Сенате, октября 31 дня, 1730 году.
29. Памятники русской культуры первой четверти XVIII века в собрании Государственного ордена Ленина Эрмитажа. Каталог. Л.–М.: Советский художник, 1966.
30. Письма леди Рондо, жены английского резидента при русском дворе в царствование императрицы Анны Ивановны/Пер. с англ. ред. изд., и примеч. С. Н. Шубинского. СПб.: Я. А. Исаков, 1874.
31. Полное собрание законов Российской империи. Т. 16.: С 28 июня 1762 по 1765: От № 11.582 до 12.301. СПб.: Тип. II Отделения собств. Е. И. В. канцелярии, 1830.
32. Портрет петровского времени: каталог выставки/Гос. Третьяковская галерея, Гос. Русский музей. Л.: Художник РСФСР, 1973.
33. Портретная миниатюра XVIII – начала XX века: Каталог/авт. кат. и вступ. ст. Л. И. Певзнер, И. М. Сахарова; отв. ред. Я. В. Брук. М.: Красная площадь, 1997.
34. Прокопович Ф. Слово на погребение Петра Великого // Сочинения Ф. Прокоповича/Под ред. И. П. Еремина. М. – Л.: Изд. АН СССР, 1961. С. 126–129.
35. Ровинский Д. А. Материалы для русской иконографии. Вып. 5. СПб.: Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1886.

36. Ровинский Д. А. Материалы для русской иконографии. Вып. 6. СПб.: Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1886.
37. Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. I. СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1886.
38. Словарь русского языка XVIII века/Академия наук СССР; Институт русского языка; гл. ред.: Ю. С. Сорокин. Вып. 1. Л.: Наука, 1984.
39. Стасов В. В. Арап Петра Первого и калмык Екатерины Второй. СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1861.
40. Тарасова Н. И. «Арабы» высочайшего двора на службе у российских императоров в конце XIX – начале XX века // Труды Государственного Эрмитажа. 2007. № 36. С. 301–307.
41. Тарасова Н. И. Арапский зал Зимнего дворца: из жизни придворных арапов. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009.
42. Телетова Н. К. О мнимом и подлинном изображении А. П. Ганнибалы // Легенды и мифы о Пушкине: Сб. статей/ред. М. Н. Виролайнен. М.: Академический проект [СПб.], 1995. С. 86–109.
43. Уортман Р. Сценарии власти: Мифы и церемонии в русской монархии. Т. 1. М.: ОГИ, 2004.
44. Хренков А. В. К истории русско-эфиопских религиозных контактов // Страны и народы Востока. Выпуск XXVII. Африка (География, этнография, история). М.: Наука, ГРВЛ, 1991. С. 180–207.
45. Bestor J. F. Titian's Portrait of Laura Eustochia: the decorum of female beauty and the motif of the black page // Renaissance Studies. 2013. Vol. 17. No. 4. Pp. 628–673.
46. Blackburn R. The Making of New World Slavery: From the Baroque to the Modern, 1492–1800. Second Edition. New York: Verso, 2010.
47. Blakely A. Blacks in the Dutch World: The Evolution of Racial Imagery in a Modern Society. Bloomington (IN): Indiana University Press, 1993.
48. Blakely A. Russia and the Negro: Blacks in Russian history and thought. Washington: Howard University Press, 1986.
49. Caplan P. H. D. Isabella d'Este and Black African Woman // Black Africans in Renaissance Europe/Edited by T. F. Earle and K. J. P. Low. New York: Cambridge University Press, 2005. Pp. 125–155.
50. Caplan P. H. D. Italy 1490–1700 // The Image of the Black in Western Art/Edited by D. Bindman and H. L. Gates Jr. vol. III, Part 1, From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition: Artists of the Renaissance and Baroque. Cambridge, Mass., 2010. Pp. 9–190.

51. *Dabydeen D.* Hogarth's Blacks: Images of Blacks in Eighteenth Century English Art. Manchester: Manchester University Press, 1987.

52. *Devisse J., Mollat M. and Courtes J.M.* Notice to the first edition/Translated by W.G. Ryan // The Image of the Black in Western Art: From the early Christian Era to the "Age of Discovery": from the demonic threat to the incarnation of sainthood. New edition. New York: Harvard University Press, 2010.

53. *Goodman E.* Woman's Supremacy over Nature: Van Dyck's Portrait of Elena Grimaldi // *Artibuset Historiae*, vol. 15, no. 30 (1994). Pp. 129–143.

54. *Hall S.* The Work of Representation// Representation: Cultural Representations and Signifying Practices/Ed. by Stuart Hall. L.: Sage publ. the Open University, 1997. Pp. 13–75.

55. The Image of the Black in Western Art. URL: <http://www.imageoftheblack.com> (дата обращения: 22.02.2019).

56. *Jordan A.* Images of Empire: Slaves in the Lisbon house hold and court of Catherine de Austria // *Black Africans in Renaissance Europe*/Edited by T.F. Earle and K. J. P. Low. New York: Cambridge University Press, 2005. Pp. 155–181.

57. *Koerner J.L.* The Epiphany of the Black Magus circa 1500 // *The Image of the Black in Western Art*, vol. 3, From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition/Edited by D. Bindman. Cambridge: Harvard University Press, 2011. Pp. 7–92.

58. *Locke A.* Negro in art: a pictorial record of the Negro artist and of the Negro theme in art. Washington: Associates in Negro Folk Education, 1940.

59. *Lowe K.* The Lives of African Slaves and People of African Descent in Renaissance Europe // *Revealing the African Presence in Renaissance Europe*. Baltimore: The Walters Art Museum, 2012. Pp. 13–35.

60. *McBurney E.* Art and Power in the Reign of Catherine the Great: The State Portraits. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences. Columbia University, 2014.

61. *Mickel L.* Ben Jonson's Antimasques: A History of Growth and Decline. Aldershot: Ashgate Pub Ltd, 1999.

62. Miniature — Peter the Great with a Black Page // The Victoria and Albert Museum. URL: <http://collections.vam.ac.uk/item/O98300/peter-the-great-with-a-miniature-mardefeld-gustav-von/> (дата обращения: 22.02.2019).

63. *Orgel S.* Marginal Jonson// *The Politics of the Stuart Court Masque*/Edited by D. Bevington, P. Holbrook. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. Pp. 144–176.

64. *Silver L.* A New Bosch Epiphany? Adoration of the Magi Reassembled // *The Sides of the North An Anthology in Honor of Professor Yona Pinson*/Edited by Tamar Cholcman and Assaf Pinkus. Cambridge: Scholars Publishing 2015. Pp. 1–20.

65. *Verkerk D.H.* Black Servant, Black Demon: Color Ideology in the Ashburnham Pentateuch // *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, vol. 31, no. 1 (2001). Pp. 57–78.