

DOI 10.25991/VRHGA.2022.5.4.022

УДК 1(091)

*С. Б. Смирнов**

ОБРАЗ ПЕТРА ВЕЛИКОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РОССИКЕ**

В статье прослеживается история «россики» в изобразительном искусстве применительно к образу Петра I. Дана характеристика вклада ведущих иностранных мастеров, живших и работавших в России в XVIII веке, в создание петровской «россики». Предложено более широкое толкование понятия «россика» по отношению к изобразительному искусству: рассмотрен ряд художественных произведений, посвященных Петру, авторы которых никогда не бывали в России, но являлись выдающимися мастерами своего времени.

Ключевые слова: Петр I, изобразительное искусство, «россика», барокко, рококо, классицизм, академизм, И. Г. Таннауэр, Л. Каравак, Б. К. Растрелли, Э. М. Фальконе, Я. Амигони, П. Деларош, Д. Маклис.

S. B. Smirnov

THE IMAGE OF PETER THE GREAT IN ARTISTIC ROSSIKA

The article traces the history of “Rossika” in the visual arts in relation to the image of Peter I. The contribution of the leading foreign masters who lived and worked in Russia in the XVIII century to the creation of Peter’s “Rossika” is characterized. A broader interpretation of the concept of “Rossika” in relation to fine art is proposed: a number of artistic works dedicated to Peter are considered, the authors of which have never been to Russia, but were outstanding masters of their time.

Keywords: Peter the Great, fine art, “Rossika”, Baroque, Rococo, classicism, academism, I. G. Tannauer, L. Karavak, B. K. Rastrelli, E. M. Falcone, Ya. Amigoni, P. Delaroche, D. Maklis.

* Смирнов Сергей Борисович, доктор культурологии, профессор кафедры культурологии, Русская христианская гуманитарная академия; colomna20@mail.ru.

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20–011–42008 «Петр Великий: pro et contra. Личность и реформы Петра Великого в философско-культурологической и политологической рефлексии. Российский опыт и зарубежные контексты».

Понятие «россика» не имеет однозначной трактовки в научной литературе. Сам термин обязан своим появлением библиографам. По инициативе соученика Пушкина по Царскосельскому лицейю Модеста Корфа в 1850 г. в Императорской публичной библиотеке появился специальный отдел, который собирал всю издаваемую в мире литературу, в которой в той или иной степени затрагивалась российская проблематика. Эту литературу и стали называть «россикой». Сам термин происходит от латинского «rossicum», то есть «российский». Эволюция понятия «россика» в научной литературе была прослежена Н. К. Леликовой [6]. Сегодня библиографами и архивистами оно используется для описания и изучения всего массива существующей иностранной литературы о России, а также находящихся за пределами России архивных материалов, содержащих информацию по истории нашей страны. Нельзя не согласиться с утверждением, что «изучение “россики” как культурного явления в целом, а также его национальных, тематических и иных составляющих, может быть одним из перспективных направлений гуманитарных... исследований» [7, с. 69].

Сегодня понятие «россика» широко используется и в исследованиях, посвященных русской художественной культуре XVIII — первой половины XIX века. Как писала известный исследователь этого периода О. С. Евангулова, «термин “россика”... разумеется, условен, хотя удобен в силу своей привычности и лаконизма. Обычно под ним подразумевают произведения иностранных художников, работавших в России, главным образом, живописцев, а из них — портретистов» [4, с. 138]. Тем не менее, как представляется, такой подход искусственно сужает тот круг художественных явлений, который мог бы быть описан с помощью понятия «россика» в изобразительном искусстве. В частности, к «россике» можно отнести работы иностранных мастеров, которые бывали в России только наездами либо вообще Россию не посещали, но создавали произведения на российскую тематику. Опробуем этот подход на таком важнейшем для «россики» явлении, как воплощение в ней образа Петра Великого.

После полтавской победы Петр получил возможность думать не только о войне. Он поручает своим заграничным представителям подыскать художников, готовых приехать в Россию. Выбор пал на немецкого художника Иоганна Готлиба Таннауэра. С ним был подписан контракт, в котором говорилось: «...я обязуюсь быть в службе его Царского величества живо письменным моим рукоделием в портретах хотя великих поживописному с масляными красками или в малых в миниатюрах ибо я во всяких искусен» [5, с. 184]. Немецкому художнику сразу по приезде в Россию пришлось даже поучаствовать в несчастном Прутском походе, где он потерял все свое имущество. Таннауэр стал первым в России «гофмалером», придворным художником. Им было создано несколько портретов Петра, в том числе и портрет императора на смертном одре. Самым известным и неоднократно копируемым произведением Таннауэра можно назвать конный портрет «Петр I на фоне Полтавской баталии». Занимался Таннауэр и обучением русских живописцев. Этот художник не отличался выдающимся дарованием, но был несомненно крепким профессионалом. Именно ему было суждено стать первым официальным представителем «россики» в истории русской культуры.

В 1714 году умер Людовик XIV — французский «король-солнце». При нем все талантливые европейские мастера во всех видах искусства стремились к двору короля Франции. Петр I справедливо посчитал, что смерть французского монарха приведет к изменениям на художественном рынке Европы в пользу, в том числе, и России. Он писал своему агенту во Франции Конону Зотову: «...понеже король французской умер, а наследник зело молод, то чаю многие мастерские люди будут искать фортуры в иных государствах, его для наведывайся и пиши, дабы потребных не пропустить» [2, с. 129]. Результатом усилий К. Зотова и других русских представителей стал, как писал выдающийся петербургский исследователь петровской эпохи Е. В. Анисимов, «французский десант» [2, с. 129], в составе которого в Россию прибыло из Франции более 120 мастеров различного профиля и уровня, в том числе такие выдающиеся фигуры, как архитектор Жан-Батист Леблон, архитектор и скульптор Бартоломео Карло Растрелли. В их числе был и художник Луи Каравак. В контракте Каравака, который он подписал в 1715 году, говорилось: «Помянутый господин Каравак обязуется ехать в Санкт Питер Бурх и работать в службе царского величества три года в живописи на масле для исторических картин, портретов, баталий, лесов, деревьев и цветов, зверей так в больших, так и в малых размерах» [1, с. 16]. В Большой советской энциклопедии о портретах работы Каравака сказано как о «вялых по рисунку, но нарядных по колориту». Тем не менее портреты Петра работы Каравака пользовались известностью и неоднократно копировались. Образ Петра Великого запечатлен художником и на таких масштабных и популярных полотнах, как «Полтавская баталия» и «Взятие Нотебурга». Каравак был в числе тех иностранных художников, которые принесли в Россию моду на рококо. Необходимо также отметить, что по атрибуции целого ряда работ того времени, посвященных Петру, которые можно было бы отнести к «россике», существуют разногласия между специалистами. Одни и те же картины приписываются Караваку, Таннауэру и Ивану Никитину.

Самым ценным, если так можно выразиться, активом «французского десанта» был Бартоломео Карло Растрелли. Итальянец, он так и не смог преуспеть во Франции, а потому и принял предложение отправиться в Россию. В историю русского искусства Растрелли-старший вошел в первую очередь как выдающийся скульптор. Им были созданы бюст Петра Великого и знаменитая «восковая персона» царя. Делом жизни Растрелли стала конная статуя Петра I, завершения работы над которой он так и не дождался. Но и после того, как его сын, великий архитектор Бартоломео Франческо Растрелли, завершил отливку скульптуры, она еще более полувека не была востребована. И только при Павле I статуя была установлена перед Михайловским замком. Увы, но этот памятник Петру был обречен остаться в тени «Медного всадника», но, например, известный петербургский исследователь В. Г. Волков высказал мнение, что с точки зрения художественного совершенства скульптура Растрелли превосходит произведение Фальконе [3, с. 419–420].

И после смерти первого императора образ Петра Великого оказывал огромное влияние на общественную жизнь России. Все, кто восходил на его трон, искали в Петре союзника, преподносили себя продолжателями его деяний. Вот

почему и Екатерина II, не имевшая с основателем Российской империи никакого кровного родства, решила укрепить их символическую связь силами искусства. Она решила поставить в Петербурге памятник Петру I. По совету просветителя Д. Дидро, с которым она состояла в переписке, для выполнения этой работы Екатерина пригласила из Франции скульптора Этьена Мориса Фальконе. Это был известный риск: опыта работы с монументальной скульптурой у Фальконе не было. Но риск себя оправдал. Французский мастер создал на петербургской земле один самых знаменитых в мире шедевров монументального искусства, одну из вершин классицизма в монументальной скульптуре. Работая над памятником, Фальконе прожил в России двенадцать лет, с 1766 по 1778 год, но уехал, не дождавшись его официального открытия в 1782 г. Сложный был у него характер. На фоне безукоризненного в барочном исполнении «петербургского кондотьера» — а так называли памятник Петру работы Растрелли те, кто понимал его вторичность, — работа Фальконе не выглядит безукоризненной. Но для нас именно этот памятник Петру, нареченный Пушкиным «Медным всадником», и есть самое совершенное воплощение образа царя — победителя и преобразователя. «Фальконе создал самый значительный, грандиозный образ Петра» [8, с. 10].

По сути дела, именно на Фальконе петровская «россика» и заканчивается. В XIX веке до эпохи передвижников тема Петра мало привлекает художников (чего стоит только фактический провал объявленного в 1836 году конкурса на лучшее произведение о Петре). Из работавших в XIX веке в России иностранных художников можно вспомнить разве что портрет Петра I кисти шведского художника Августа Толлендера (1874 год), находящийся в Музее изобразительных искусств Республики Карелия (г. Петрозаводск). Ну а если посмотреть на проблему петровской «россики» в изобразительном искусстве более широко и при этом не рассматривать изображения Петра I, сделанные европейскими художниками на рубеже XVII–XVIII веков, при его жизни (и время до начала «россики»), то оказывается, что она требует отдельного изучения. Сейчас же приведем только несколько примеров обращения известных европейских живописцев к образу Петра после его смерти.

В этом смысле особая судьба выпала на долю картины популярного в середине XVIII века итальянского по происхождению художника Якопо Амигони, работавшего в разных европейских странах, в том числе и в Англии. Картину «Царь Петр I с богиней мудрости Минеровой» Амигони в 1730-х годах заказал поэт и политический деятель Антиох Кантемир, который в это время, при Анне Иоанновне, находился в почетной ссылке в Англии в качестве русского посла в Лондоне. Идею портрета явно сформулировал сам Кантемир. На картине Петра-триумфатора сопровождает богиня мудрости Минерва. И только обломанная колонна у правого края холста напоминает о незавершенности дела царя-реформатора. Сегодня эта незаурядная картина украшает Малый тронный (Петровский) зал Зимнего дворца в Петербурге.

К числу хрестоматийных изображений Петра можно отнести и портрет «Петр I Великий, император России», написанный в 1838 году французским художником Полем (Ипполитом) Деларошем. Именно картины на исторические темы принесли популярность этому мастеру, типичному представителю

французского академизма. Петр на его полотне — романтический герой, неустрашимый воин и победитель. Сегодня картина находится в Гамбургском кунстхалле.

Посвятил свою многофигурную композицию образу Петра и представитель английского академизма — Дэниэл Маклис (Маклайз). В 1858 году он написал картину «Петр I в Дефтфорде в 1698 году», которая хранится в Лондонской национальной галерее. На картине Петр и его приближенные показаны работающими на верфи в Дефтфорде. При этом видно, что в период работы над этим полотном художник, несмотря на свою верность «викторианскому академизму», уже испытывал влияние прерафаэлитов.

Приведенными примерами перечень произведений петровской «россики» в ее широком понимании не исчерпывается. И они еще ждут своего исследователя. Новые шедевры мы на этом пути вряд ли обнаружим, но отдельные сюрпризы возможны даже в наши дни. Так, в самом начале XXI века Государственный исторический музей в Москве представил картину малоизвестной французской художницы Октавии Россиньон «Царь Петр Алексеевич во время стрелецкого бунта в Кремле 15 мая 1682 года». Картина была создана в 1839 году и представляет собой рядовой образчик салонного академизма. Поиски продолжаются.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Ю. С. Католик Луи Каравак: к вопросу о религиозности художника эпохи рококо // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. — 2017. — Т. 17. — № 3. — С. 15–22.
2. Анисимов Е. В. «Дерзость от чистого усердия»: Конон Зотов и Петр Великий // Петр Великий: российская власть и общество в эпоху перемен. Сборник статей к 70-летию со дня рождения Юрия Николаевича Беспярых. — СПб., 2019. — С. 120–145.
3. Власов В. Г. «Медный всадник» // Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. — Т. 5. — СПб.: Азбука-классика, 2006. — С. 419–420.
4. Евангулова О. С., Карев А. А. Портретная живопись в России во второй половине XVIII века. — М.: Изд-во МГУ, 1994.
5. Закатова А. В. Малоизвестные архивные материалы, относящиеся к работе в России немецкого живописца И. Г. Танауэра // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. — 2008. — Выпуск 74–1. — С. 182–187.
6. Леликова Н. К. Эволюция понятия «россика» // Библиофил. — 2000. — № 5. — С. 136–141.
7. Трояк И. С. «Россика» — эволюция понятия в российской науке о книге с XIX до XXI века // Библиосфера. — 2016. — № 2. — С. 67–69.
8. Хуан Мин Хун. Образ Петра I в русском изобразительном искусстве: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2010.