УДК 94(470)(075.8)

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ПЕТРА I В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖИВОПИСИ И МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА XVIII века

© 2013 г. Е.И. Конанова

Конанова Евгения Игоревна –
кандидат исторических наук,
старший преподаватель,
кафедра отечественной истории,
факультет социально-исторического образования,
Южный федеральный университет,
пер. Днепровский, 116, г. Ростов-на-Дону, 344065.
E-mail: konanova-evgeniy@mail.ru.

Konanova Yevgeniya Igorevna –
Candidate of Historical Science,
Senior Lecturer,
Department of National History,
Faculty of Social History Education,
Southern Federal University,
Dneprovsky Lane, 116, Rostov-on-Don, 344065.
E-mail: konanova-evgeniy@mail.ru.

Исследуется формирование культа Петра I в общественном сознании XVIII в. посредством произведений живописи и монументального искусства. Рассматриваются портрет Петра I мастера петровских времен И. Никитина, скульптурный памятник императору Б.К. Растрелли и известный «Медный всадник» французского мастера Э.М. Фальконе. Выделяется символичность образов, соответствующих запросам политики самодержавия, активно использующей наглядность как средство влияния на массовое сознание. Анализируется взаимосвязь памятников с событиями дворцовых переворотов, смены правителей, а соответственно характера государственной пропаганды.

Ключевые слова: *живопись, монументы, апологетика, мифологизация, массовое сознание, символизм, аллегория, классицизм, барокко, самодержавие, политика, пропаганда.*

This article considers the formation of the cult of Peter I in the public consciousness of the XVIII century through the paintings and monumental art. We considered the portrait of the master of the time of Peter I. I. Nikitin, the sculptural monument of the Emperor made by B.C. Rastrelli and the famous «Bronze Horseman» by the French master E.M. Falkone. The symbolism of the images corresponding to the demands of the policy of the autocracy, actively using visualization as a means to influence the mass consciousness is stressed. The author analyses the conformity of the monuments to the events of palace coups, change of rulers, and character of state propaganda.

Keywords: *arts, monuments, apology, mythology, mass consciousness, symbolism, allegory, Classicism, Baroque, autocracy, politics, propaganda.*

Одним из направлений политики Российской империи в области формирования исторического сознания было утверждение в нем образа ее основоположника Петра Великого. Средством ее осуществления стало искусство. Живописные и монументальные произведения содержали образ царя-преобразователя, глубоко апологетический в своей основе и, следовательно, мифологизированный.

Начало создания такого образа относится еще ко времени царствования самого Петра I. Традиции изображения его в живописи заложил известный мастер петровского времени И. Никитин. Историками искусства отмечалось, что особенностью круглого по форме портрета царя, хранящегося в государственном Русском музее, было отсутствие соответствовавшего монарху одеяния [1, с. 733]. Аналогичным образом изобразил царя работавший в России саксонский мастер Танауэр [2, с. 13]. Это шло вразрез с традициями парадных портретов монархов, принятых в европейском искусстве. В самом деле одежда никитинского Петра обыденная и простая. Нет на нем парадного парика, как на созданном Никитиным портрете канцлера Г.И. Головкина. В умышленном отсутствии признаков парадности проявлялось новаторство Никитина и просматривался глубокий внутренний смысл. Лишенный торжественности и парадности, портрет передает всю значительность личности. По оценке Н.Н. Коваленской, портрет кисти Никитина был содержательнее, чем у Танауэра «по глубине и даже по мастерству исполнения» [2, с. 15]. За таким художественным приемом стояла идея в духе апологетической мифологизации Петра. Значимость царя, которую художник подчеркивал передачей выражения его лица, была столь велика, что не нуждалась в дополнительных средствах подкрепления вроде парадных одеяний и парика, как это было на портретах европейских монархов. Тем самым Никитин средствами живописи выразил идею исключительности Петра, которая наглядно проявлялась в апологетической публицистике. По существу произведение Никитина имеет подтекст и не столь простой, как кажется. За мастерским выражением человеческого начала в Петре Никитин провел не заметную на первый взгляд мысль о его исключительности, о величии, прикрытом скромной простотой.

Важное значение власть придавала созданию монументальных образов Петра. Это не случайно. Особенность монументального жанра позволяет утверждать в историческом сознании самых широких слоев населения те образы самодержавия, которые представлялись наиболее желательными для власти. К тому же монументальный образ доступен для восприятия и неграмотной частью населения, полностью оторванной от письменной культуры, которой не доступны литературные образы царя.

Первым по времени в ряду мастеров, изваявших скульптурный образ Петра I, стоял Б.К. Растрелли. Как отмечалось Н.Н. Коваленской, по композиции его творение не было вполне самостоятельным. Образцом являлся созданный Жирардоном памятник Людовику XIV [2, с. 31]. Вместе с тем образ Петра в полной мере представлял собой результат творческого вдохновения самого Растрелли. В творении этого художника, которое было создано в виде модели в 1723 г. и в 1729 г. окончательно завершено, нет ничего от простоты, характерной для портрета кисти Никитина. Напротив, такой материал, как бронза, и сам жанр конной статуи давали художнику возможность создать парадный портрет монарха с открытым выражением его императорского величия и исторической исключительности. Как отмечал М.А. Ильин, у Растрелли «Петр I изображен в виде грозного властелина, увен-

чанного лавровым венком и восседающем на могучем, мерно идущем коне». «Реалистичность властного лица Петра I» [3, с. 497 – 498] в произведении Растрелли несомненна. Но общее впечатление определяется не чертами реализма во внешнем облике императора, а его ярко выраженной идеализацией и героизацией, основанной на традициях культуры западноевропейского барокко. Не случайно, подчеркивает Н.Н. Коваленская, детали портрета – «высоко поднятая голова, сдвинутые брови, стиснутые, жестокие губы и упрямо выдающийся вперед подбородок создают впечатление колоссального внутреннего напряжения» [2, с. 30]. Перед лицом зрителя вставал идеальный монарх. По оценке Е.Ф. Петиновой, «произведение Растрелли принадлежит барочной пластике». В созданном им портрете Петра налицо «внешняя репрезентативность, и пышность, присущая барокко, и неспокойный, разорванный контур, и свойственная этому стилю богатая светотеневая моделировка, и виртуозно переданные в бронзе контрастные фактуры различных материалов – от тонкого кружева до тусклого блеска стали» [4, с. 20].

Вместе с тем предложенный мастером образ императора содержал черты нового стиля в искусстве. В нем получила яркое выражение идея, что благодаря мысли, героизму и труду монарха из отсталой ранее России была создана великая европейская держава, прочно ставшая на Балтийском побережье. Растрелли представил образ царя как человека, до конца исполнившего свой долг перед государством и обществом. Это соответствовало главному содержанию и смыслу произведений в стиле господствовавшего в XVIII в. классицизма. Творение Растрелли стало частью конной статуи Петра. Для изготовления конного монумента художник подготовил чертежи и глиняную модель в натуральную величину. Памятник из меди был окончен в 1747 г., уже после смерти мастера, последовавшей в 1744 г. Общее руководство работами осуществлял его сын, В.В. Растрелли, а отлил конную статую итальянский мастер А. Мартелли [4, с. 35,36].

По существу памятник был готов. Однако судьба его оказалась не простой. При Елизавете Петровне он так и не был поставлен, а при Екатерине II художественные вкусы изменились. Памятник стал казаться архаичным. Он был подарен императрицей в 1782 г. своему фавориту, князю Г.А. Потемкину. Для работы над новым памятником, более соответствовавшим духу своего времени, в Россию в 1766 г. был приглашен известный французский мастер Э.М. Фальконе [4, с. 36].

Самый знаменитый монумент Петру Великому «Медный всадник» Фальконе имел непростую творческую историю. Делались попытки навязать мастеру исполнение памятника в устаревшем к тому времени стиле барокко, когда фигура императора была бы отягощена исключительно сложной системой аллегорий. По проекту «статского советника и художеств директора» Я. Штелина [5, с. 173 – 179], составленному в Академии наук, предполагалась постановка около пьедестала фигур, символизировавших аллегорические «добродетели» и пороки, причем добродетели должны были попирать пороки. Это был, по замечанию искусствоведа Д.Е. Аркина, «тяжеловесно-сложный арсенал аллегорий и отвлеченностей». Должен он был «дать исчерпывающую характеристику личностей и деяний Петра Великого» [6, с. 314 – 315]. Такое представление о монументальной символике отражало характер художественного мышления более раннего времени, когда в искусстве господствовал стиль барокко. По-видимому, подобный характер художественного мышления для Штелина как деятеля русской художественной культуры, первого историка русской живописи XVIII в., члена Академии наук не случаен. Академические воззрения на искусство сложились в более ранний период второй четверти XVIII в., когда в искусстве господствовали стили барокко и рококо. Этим может объясняться поддержка проекта Штелина со стороны М.В. Ломоносова, подписавшего письмо с этим проектом И.И. Бецкому, на которого было возложено общее руководство по созданию памятника императору [6, с. 314].

В письме глубокому знатоку искусства Д. Дидро Фальконе так излагал видение им памятника: «Монумент мой будет прост. Там не будет ни Варварства, ни Любви народов, ни олицетворения Народа… Я ограничусь только статуей этого героя, которого я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя он, конечно, был и тем, и другим. Гораздо выше личность законодателя, благодетеля своей страны, и вот ее-то и надо показать людям». В этих строках заметна сис-

тема исторических приоритетов мастера. Выражение в монументальном искусстве образа великого исторического деятеля, прежде всего как героя и полководца характерно для их монументальной трактовки. Фальконе не отрицал полководческих заслуг Петра. Но созидательную деятельность царя он считал более значимой и более достойной для отображения средствами монументального искусства.

«Мой царь, – писал он Дидро, – не держит никакого жезла; он простирает свою благодетельную десницу над объезжаемою им страной. Он поднимается наверх скалы, служащей ему пьедесталом, – это эмблема побежденных им трудностей». В этой части письма продолжается изложение Фальконе системы своих исторических приоритетов. Вместе с тем им указывается на то, какими художественными средствами он намерен достичь своей цели. Современный для второй половины XVIII в. уровень художественного мышления, которым обладал французский мастер, сказался в отказе от сложной и вычурной системы аллегорий, в приверженности его строгости, предельной скупости средств выражения мысли при самой глубокой его смысловой и эмоциональной насыщенности. Для Фальконе такими средствами являлись сама конная статуя Петра и скала, на которой был установлен конь с восседавшим на нем Медным Всадником. В художественном воплощении образа Петра Великого Фальконе утверждал классицизм с его лаконичностью, ясностью и выразительностью средств изобразительного искусства.

Фальконе далее писал Дидро: «Итак, эта отеческая рука, эта скачка по крутой скале – вот сюжет, данный мне Петром Великим. Природа и люди противопоставляли ему самые отпугивающие трудности. Силой упорства своего гения он преодолел их, он быстро совершил то добро, которого никто не хотел… Вы знаете, что я не одену его поримски, точно так же, как не одел бы Юлия Цезаря или Сципиона по-русски» [6, с. 315 – 316]. В этом высказывании проявлялось единство исторических взглядов Фальконе и его художественного метода, стремление выразить трудности, стоявшие на пути монарха. Он отказался от принятой в европейской художественной традиции нового времени репрезентации героя в формах римской культуры. Отказ от одеяния Петра в римскую тогу имел для Фальконе принципиальное значение. В Петре Великом и его деятельности он видел прежде всего поступательный ход русской истории. Сильной и властной рукой монарха страна, наподобие коня, была остановлена на краю пропасти, развернувшейся перед ней. Конь, как и страна, был поднят на дыбы, что предотвратило падение в бездну. Для России же это означало ее коренное реформирование, связанное с утверждением таких новых форм жизни, которые могли ввести ее в новый мир и порвать с тем старым миром, который с неизбежностью влек ее в пропасть. В качестве же символа старого мира, противостоявшего Петру, Фальконе изобразил змея, которого попирают копыта коня. Гениальный замысел художника в полной мере был достоин передаче его в строках «Медного всадника» А.С. Пушкина: «О мощный властелин судьбы! Не так ли ты над самой бездной На высоте, уздой железной Россию поднял на дыбы?» [7, с. 266].

Миф о Петре как о спасителе России, показанный в виде остановленного в полете коня, обрыва скалы и динамики скульптурного сюжета, воплощал в себе глубоко усвоенный и переданный Фальконе дух екатерининского времени. При Екатерине страна находилась в движении на пути культурной европеизации, проложенном Петром, совершала новый мощный прорыв к вершинам европейского Просвещения, утвердилась в качестве весомого и полноправного члена европейской системы, вышла к Черному морю. Не случайно такому пониманию духа екатерининского времени соответствовала надпись на памятнике: «Petro Primo – Catharina Secunda», или для не искушенного в латыни русского зрителя – «Петру Первому – Екатерина Вторая». Надпись прямо провозглашала Екатерину II прямой преемницей и продолжательницей дела Петра I, ставила ее на второе место после Петра. Совершенно иные настроения сформировались в русском обществе во времена Павла I. Не прорыв к достижениям новой, европейской культуры, но культурная стагнация, ограничение полученных дворянством вольностей, возрождение основ деспотизма становились реальностью. Своеобразным созвучием новым общественным настроениям послужило установление памятника Петру перед Михайловским замком, который был открыт в конце лета 1800 г. Новому состоянию общества соответствовал монумент Б.К. Растрелли. Спокойствие и величие, выра-

женные в памятнике, должны были подкреплять идею мощи и незыблемости самодержавия, усилившегося благодаря Петру и огражденного Павлом от потрясений в результате его закона о порядке престолонаследия. Вместе с тем Павел не стал провозглашать себя прямым преемником дела Петра. Если Петр прорубал «окно в Европу», то Павел не мог быть его продолжателем в условиях, когда наиболее ярким событием западноевропейской действительности конца XVIII в. была Великая Французская буржуазная революция. В то же время им подчеркивалась признательность своему великому предку, которой соответствовала надпись: «Прадеду – правнук».

Спокойная уверенность монумента, созданного Б.К. Растрелли, выражала идею силы и твердости самодержавия в России как политической системы. Однако в не закончившуюся еще эпоху дворцовых переворотов характер художественного воплощения памятника ни в малейшей степени не мог отразить прочности положения самих монархов [8, с. 161], что касалось прежде всего самого Павла I. Не прошло и года после установления монумента в Летнем саду перед Михайловским замком, как в ночь на 11 марта 1801 г. столица, а постепенно и вся страна оказались в курсе того, как под сводами этого замка свершился «Калигулы последний час» [9, с. 47], как погиб от заговорщиков монарх, по воле которого в столице был воздвигнут второй памятник Петру Великому. Спокойная уверенность монумента оказывалась таким образом историческим мифом в условиях русского XVIII в., когда по существу при каждой смене самодержцев на престоле имели место или дворцовые перевороты, или же события, равнозначные им.

Таким образом, живопись и монументальное искусство вносили существенный вклад в формирование в русском общественно-историческом сознании культа Петра I.

Литература и примечание

1. *Ильин М.А.* Искусство // Очерки истории СССР. Россия в первой четверти XVIII в. Преобразования Петра I. М., 1954.

2. *Коваленская Н.* История русского искусства XVIII века. М.; Л., 1940.

3. *Ильин М.А.* Искусство // Очерки истории СССР. Период феодализма. Россия во второй четверти XVIII в. Народы СССР во второй половине XVIII в. М., 1957.

4. *Петинова Е.Ф.* Б.К. Растрелли. 1675 – 1744. Л., 1979.

5. *Малиновский К.В.* Якоб фон Штелин и его записки по истории русской живописи XVIII века // Русское искусство барокко. Материалы и исследования. М., 1977.

6. *Аркин Д.Е.* Образы архитектуры и образы скульптуры. М., 1990.

7. *Пушкин А.С.* Медный всадник // Собр. соч.: в 10 т. М., 1975. Т. 3.

8. Н.Я. Эйдельман отмечал: «В России за 76 лет, с 1725 по 1801 г., по одному счету – пять, а по другому – восемь «дворцовых революций». См.: *Эйдельман Н.Я.* Грань веков. М., 1982.

9. *Пушкин А.С.* Вольность. Ода // Собр. соч.: в 10 т. М., 1974. Т. 1.

Поступила в редакцию ***16 мая 2013 г.***