



О. Б. Островский

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
XVIII века

DirectMEDIA

Олег Островский

**Художественная культура
Санкт-Петербурга XVIII века**

«Директ-Медиа»

2020

УДК 008(47)(075)
ББК 71.063.131.(2)+63.3(2-2СПб)

Островский О. Б.

Художественная культура Санкт-Петербурга XVIII века /
О. Б. Островский — «Директ-Медиа», 2020

ISBN 978-5-4499-0710-3

Цель книги – показать место Петербурга в контексте художественного развития России и Европы 1703–1801 гг., раскрыть вклад в этот процесс выдающихся петербургских архитекторов, ваятелей, живописцев, писателей, поэтов, драматургов, артистов, композиторов. Многим из них посвящены краткие биографические очерки. Книга адресована учителям и студентам специальностей «Регионоведение», «История», «Культурология», «Мировая художественная культура», «Литература», широкому кругу читателей.

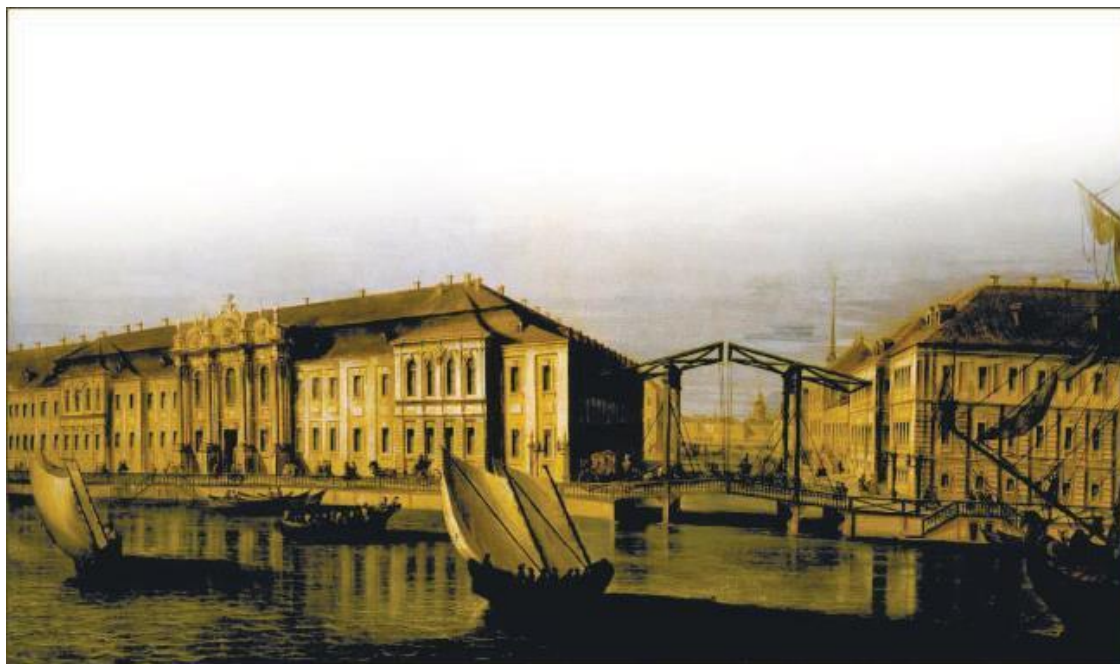
УДК 008(47)(075)
ББК 71.063.131.(2)+63.3(2-2СПб)

ISBN 978-5-4499-0710-3

© Островский О. Б., 2020
© Директ-Медиа, 2020

Содержание

Часть I	6
Глава 1	6
1.1.1. Просвещение, обмирщение, регламентация	6
1.1.2. Художественные системы XVII – начала XVIII вв	25
1.1.3. Художественные вкусы Петра Великого	37
Глава 2	42
1.2.1. Доменико Трезини	42
1.2.2. Архитектура «петровского» барокко	50
1.2.3. Жан Батист Леблон	57
1.2.4. Скульптура	60
1.2.5. Живопись	70
1.2.6. Графика	85
1.2.7. Литература	93
1.2.8. Театр и музыка	104
1.2.9. Петровский Петербург в русском искусстве	109
Конец ознакомительного фрагмента.	117



Олег Островский
Художественная культура
Санкт-Петербурга XVIII века



© Островский О. Б., текст, 2020

© Издательство «Директмедиа Пабблишинг», оформление, 2020

Часть I

Петербургская культура эпохи преобладания Барокко

Глава 1

Условия развития художественной культуры в петровскую эпоху



Бенца А. Н. Петербургская улица при Петре I. 1910. Б., акв., гуашь. ГМИИ. Музей частных коллекций

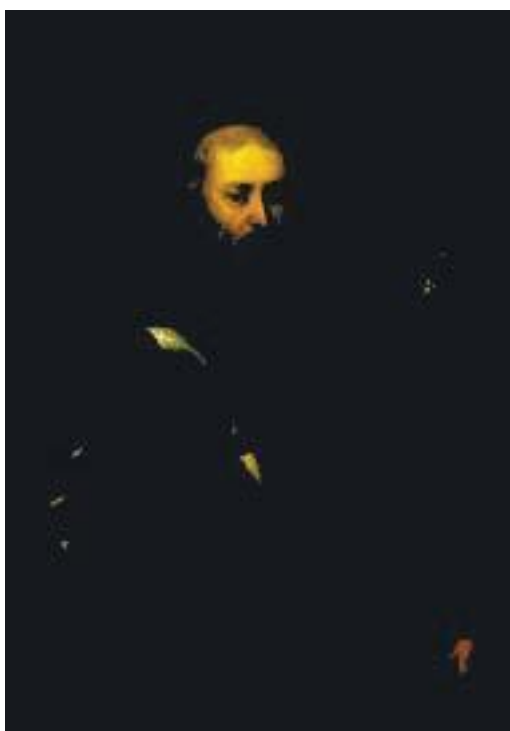
1.1.1. Просвещение, обмирщение, регламентация

Важнейшими факторами, определявшими духовную жизнь петровской эпохи, являлись **ПРОСВЕЩЕНИЕ, ОБМИРЩЕНИЕ и РЕГЛАМЕНТАЦИЯ**. Идеи Просвещения проникли в Россию задолго до петровских реформ. Распространялись светские знания, науки, западноевропейский быт и художественные веяния. Например, в 1673 г. силами жителей Немецкой слободы в селе Преображенском для Алексея Михайловича и его двора был поставлен «Балет об Орфее и Еврипиде».

Боярин Артамон Сергеевич Матвеев, близкий родственник царя, погибший во время стрелецкого бунта 1682 г., был женат на урожденной леди Гамильтон и жил по европейским обычаям, несовместимым с домостройным бытом тогдашней Москвы. Он являлся автором литературных работ, в которых цитировал Сократа и других античных философов, знал иностранные языки, изучал медицину и естествознание, собирал картины иностранных художников и создал в своих имениях театр.

Похожими склонностями отличался и враг Матвеева – фаворит царевны Софьи князь *Василий Васильевич Голицын*, а Холмогорский *епископ Афанасий* имел книги по астрономии и вел регулярные наблюдения с помощью «окозрительных трубок».

Получив статус столицы, Петербург стал центром российского Просвещения. Помимо русских и цифирных школ, здесь были основаны *Морская академия (1715 г.)*, *Кунсткамера (1718 г.)*, *типография (1711 г.)*. Первоначально типография размещалась в доме ее директора Михаила Петровича Аврамова в районе Троицкой площади, недалеко от деревянного домика Петра I. Позднее ее перевели на Стрелку Васильевского острова в бывший дворец Прасковьи Федоровны, примыкавший к старому зданию Академии наук. При типографии существовала *Гравировальная мастерская* и *Рисовальная школа* – вторая после мастерских Оружейной палаты регулярная художественная школа в России.



Фоллевиен старший. Портрет А. С. Матвеева. Х., м. Москва. Музей МВД

В 1721 г. *Феофан Прокопович* на собственные средства открыл *семинарию на Аптекарском острове*, близ реки Карповки. Вместе с богословскими предметами там преподавались точные и естественные науки, история, музыка, рисование. Незадолго до смерти Петр I подписал указы об основании Российской Академии наук и Академии художеств с инженерно-градо-строительным, архитектурным, живописным, скульптурным и графическим классами. К сожалению, указ об Академии художеств был реализован лишь треть века спустя.

Развитию Просвещения способствовали появившиеся в Петербурге оригинальные издания и переводы книг европейских философов и естествоиспытателей – Коперника, Кеплера, Галилея, Ньютона, Декарта, Гоббса, Локка, Лейбница. Они формировали дух рационализма, который постепенно проникал во все сферы художественной культуры. Приглашение иностранных мастеров искусств и обучение русских пенсионеров за границей расширило горизонты художественного творчества. Этому же способствовало издание на русском языке трудов выдающихся архитекторов Д. Виньолы и Ф. Блонделя, появление рукописного перевода «Четырех книг об архитектуре» А. Палладио (1699 г.). Были изданы серии гравюр с видами Амстердама, Дрездена, Рима, Лондона, Парижа, эстампы с картин европейских художников.

Соединяясь с национальными традициями, иностранные влияния давали порой поразительные результаты. Так в резное убранство поволжских изб вошли декоративные мотивы Ренессанса. Их переняли местные плотники, выполнявшие в Петербурге «корабельную резь» по книжным образцам.



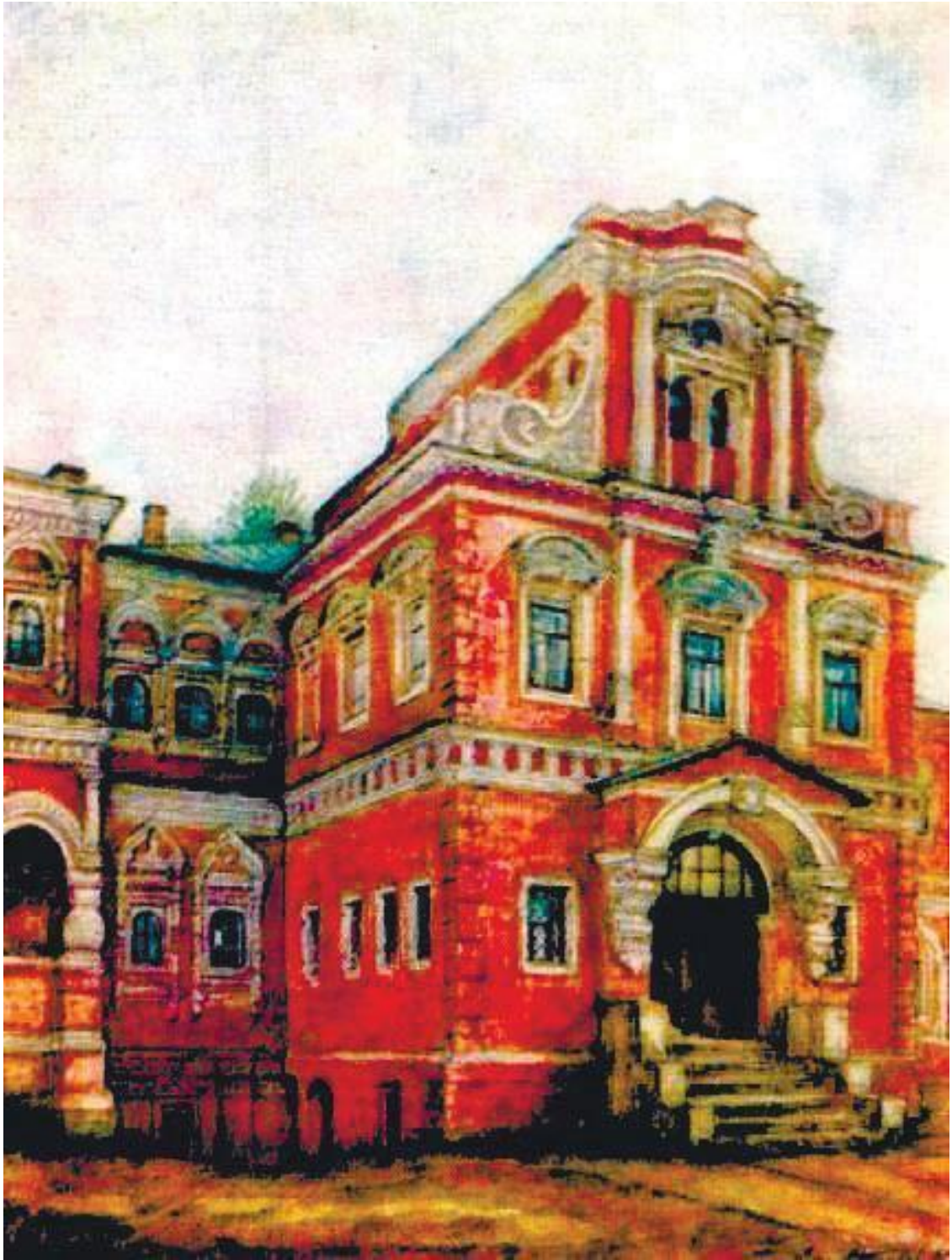
Гейснел Р. Кормовое украшение 54-пушечного корабля «Полтава». 1712. ЦВММ

Распространение просветительских идей вело к *обмирщению* духовной жизни, быта и художественной культуры. Обмирщение проявлялось в отходе от поведенческих норм «Домостроя», в развитии светского искусства, в тяге к нарядной декоративности, несмотря на попытки церкви ее ограничить.



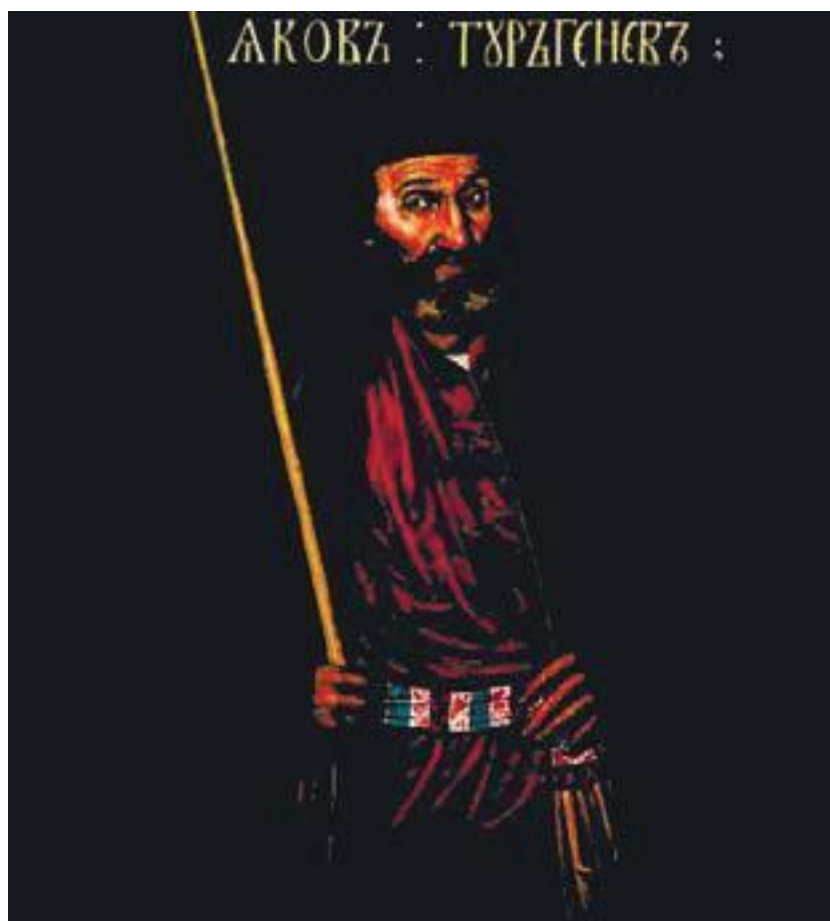
Палаты торгового гостя Сверчкова. XVII в. Акв. А. П. Голубева. 1920 гг.

В русской архитектуре XVII в. сложилось, так называемое, «нарышкинское» или «московское» барокко. Сооружения отличались свободной асимметричной планировкой, сочетанием традиционных элементов русского терема и европейских ордеров, многоцветием декоративного «узорочья». В этих памятниках московской архитектуры, встречаются пластические элементы, характерные как для «петровского» барокко (мелкая расстекловка окон, красное крыльцо, лежащие волюты), так и для «высокого» (изошренные формы наличников, декоративные сдвоенные и строенные трех четвертные колонны, крепованный антаблемент).



Палаты думного дьяка Аверкия Кириллова. 1657. Акв. А. П. Голубева. 1920 гг.

Широко распространилась *парсуна* – изображение реального человека (персоны). Это еще не портрет в подлинном смысле. В парсуне сохранялся ряд иконописных канонов: строгая симметрия и фронтальность фигуры, плоскостная манера письма, условный декоративный фон. Но это было искусство светское.

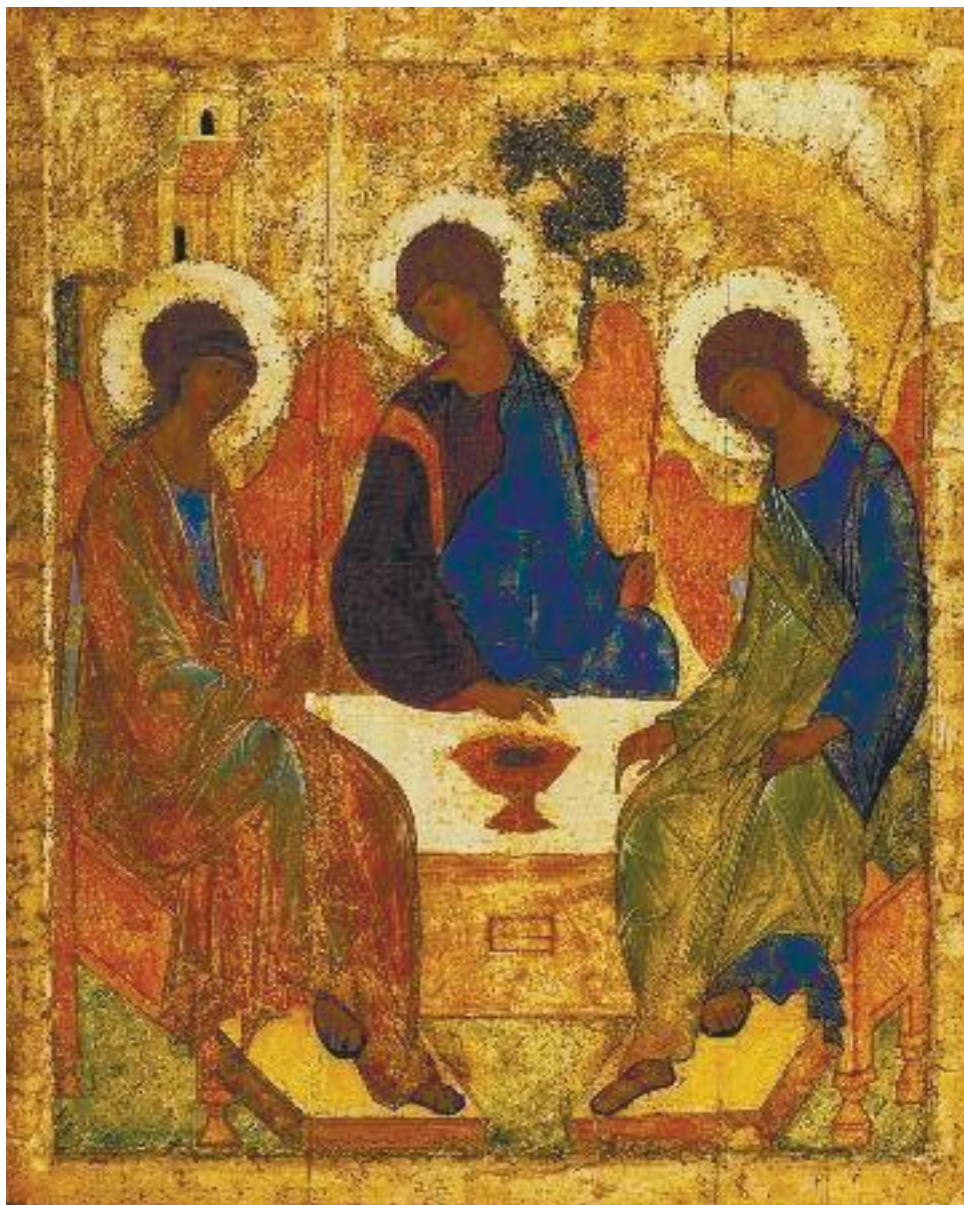


НХ. Портрет Якова Тургенева. 1695. Х., м. ГРМ

В живописи *Симона Ушакова* впервые появилась объемная моделировка лиц и фигур, линейная перспектива. Декоративный фон сменился ландшафтным и архитектурным пейзажем. Светские мотивы появились даже в церковных росписях, например, большую часть фрески на алтарной стене *церкви Ильи Пророка в Ярославле* занимает сцена жатвы, где с большой жизненной достоверностью переданы движения жнецов, одежда, орудия труда, колосющаяся пшеница и связанная в снопы.

В XVII в. под влиянием искусства Украины и Польши зародилась русская графика. В 1665–1666 гг. *Симон Ушаков* выполнил гравюры «*Семь смертных грехов*» и «*Отечество*», а позднее – иллюстрации для книг *Симеона Полоцкого*. Украинец *Леонтий Тарасевич* создал гравированные портреты *царевны Софьи*, *кн. В. В. Голицына* и *Ф. Л. Шакловитого в образе Федора Стратилата*.

Обмирщение затронуло и другие виды искусств. Популярным литературным жанром были *социально-бытовые сатирические повести*. Протопоп *Аввакум* написал собственное житие, что, по церковным канонам – кощунство. Оно отличалось страстным полемическим пафосом, использованием простонародного языка и далеко не нормативной лексикой. «*Житие протопопа Аввакума*» – сложное литературное произведение, включающее жанровые признаки проповеди, политического памфлета, мемуаров, малых жанров устного народного творчества.



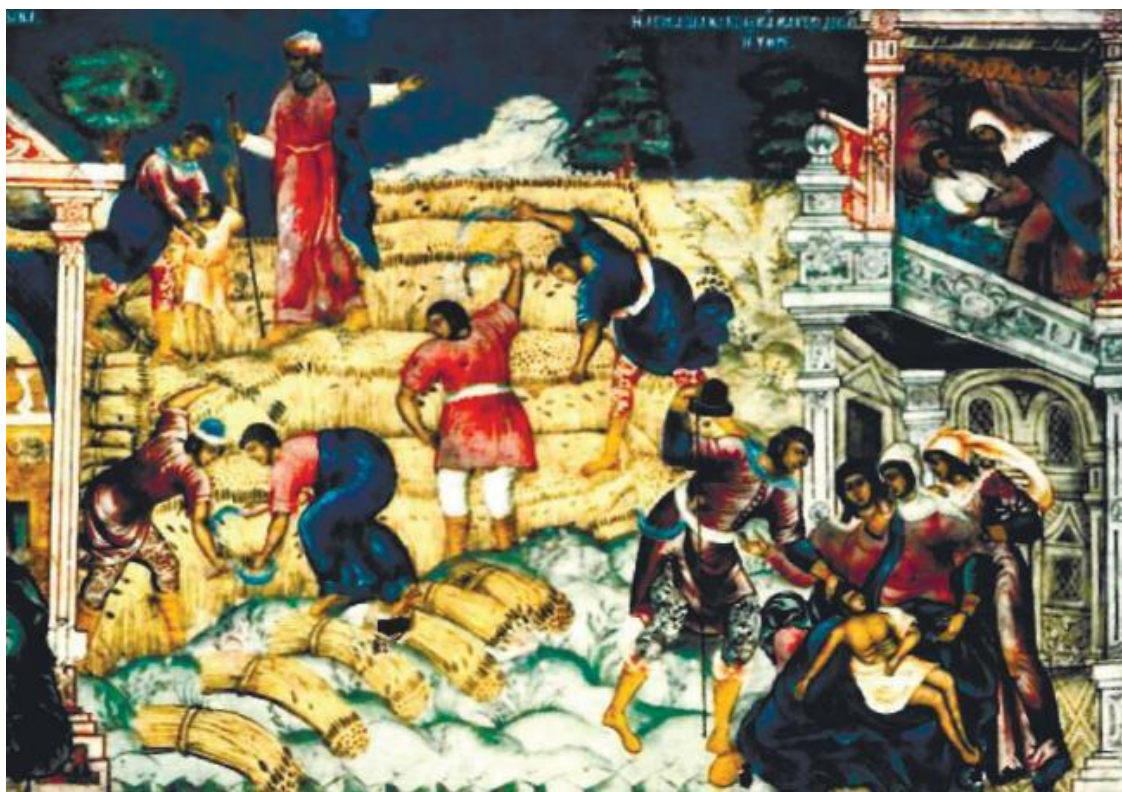
Андрей Рублев. Троица. 1410–1420-е гг. ГТГ



Симон Ушаков. Троица. 1671. ГТГ

Монах *Симеон Полоцкий* стал основоположником русской поэзии, вернее, ритмизованной и рифмованной прозы. В 1664 г. он перебрался в Москву, участвовал в низложении патриарха Никона и спустя три года был назначен придворным поэтом и воспитателем старших детей царя Алексея Михайловича – Алексея, Федора и Софьи. «Сборники его стихов напоминают обширные энциклопедические словари. Он сообщает читателю различные "сведения". Темы его стихов общие: купечество, "неблагодарствие", любовь к подданным, "славолюбие", закон, труд, воздержание, согласие, достоинство, чародейство; или: монах, невежда, клеветник, лев. "Альфонс, король Орагонский", "историограф Страбо", Семирамида, "Морской разбойник Дионид реченный", "Человек некий винопийца" и т. д. Симеон описывает различных зверей (реальных и мифических), птиц, гадов, рыб, деревья, травы, драгоценные и не драгоценные камни, предметы»¹.

¹ Лихачев Д. С. Социально-исторические корни отличий русского барокко от барокко других стран // Лихачев Д. С. Прошлое – будущему. Л.: Наука. 1985. С. 333.



Гурий Никитин, Сила Савин. Рождение Ильи Пророка. Фреска. XVII в. Ярославль. Церковь Ильи Пророка

Петровские реформы придали обмирщению стремительный темп. Они превратили церковь в придаток государственно-бюрократического аппарата, сокрушили ее монопольный контроль над духовной жизнью и культурой. Согласно «Духовному регламенту» 1721 г. президент Святейшего Синода Стефан Яворский, вице-президенты Феофан Прокопович и Феодосий Яновский были поставлены под контроль светского лица – обер-прокурора П. И. Ягужинского. Священники превратились в государственных служащих, которым в любой момент могли удерживать жалование. Они обязаны были доносить на прихожан, нарушая тайну исповеди. Большинство из них было обложено /государственными налогами и повинностями. Согласно «Духовному регламенту» один священник приходился на 100–150 дворов. Причетники и пономари, жившие при церквях, стоявших на помещичьих землях, автоматически становились крепостными². Религия была поставлена на службу государственной идеологии. Амвон стал местом политических анафем и проповедей «к случаю». Впрочем, Петр I видел границы обмирщения. Его целью было сокрушение независимости и идейно-политического могущества церкви, но не религии. Когда «отец русской историографии» В. Н. Татищев, вернувшись из Германии, решил обратить на себя внимание царя шутками над священным писанием, Петр Великий побил его дубиной, приговаривая: «Не заводи вольнодумства, пагубного благоустройству!»³

Ослабление роли церкви не означало упадка церковного зодчества. Храмы имели не только культовые, но и светские функции. Они пространственно организовывали сельский вид или городскую застройку, являлись памятниками национального самосознания и истории. Храмы служили «общественным клубом» для прихожан, поскольку все политические новости и государственные указы оглашались с церковного амвона или паперти. На церковном

² Анисимов Е. В. Время петровских реформ. Л., 1989. С. 335.

³ Анекдоты, касающиеся до государя императора Петра Великого, собранные Иваном Голиковым // Петр Великий. М.: Пушкинский фонд. Третья волна. 1993. С. 401.

дворе заключались устные сделки и брачные договоры, которые затем скреплялись совместной молитвой и целованием иконы. Храмы являлись центром духовного воспитания и начального образования, высшим проявлением синтеза искусств. Во всех средневековых цивилизациях каменное храмовое строительство являлось главным двигателем ремесленного развития. Одна из причин и проявлений экономического отставания Руси от Западной Европы, начавшегося после Батыева нашествия, состояла в том, что на Руси с 1237 по 1279 г. не было построено ни одного каменного здания, а Европа в это время переживала расцвет высокой готики.



Симон Ушаков. Иллюстрация к книге С. Полоцкого *История о Варлааме и Иоасафе*. 1681. Резцовая гравюра

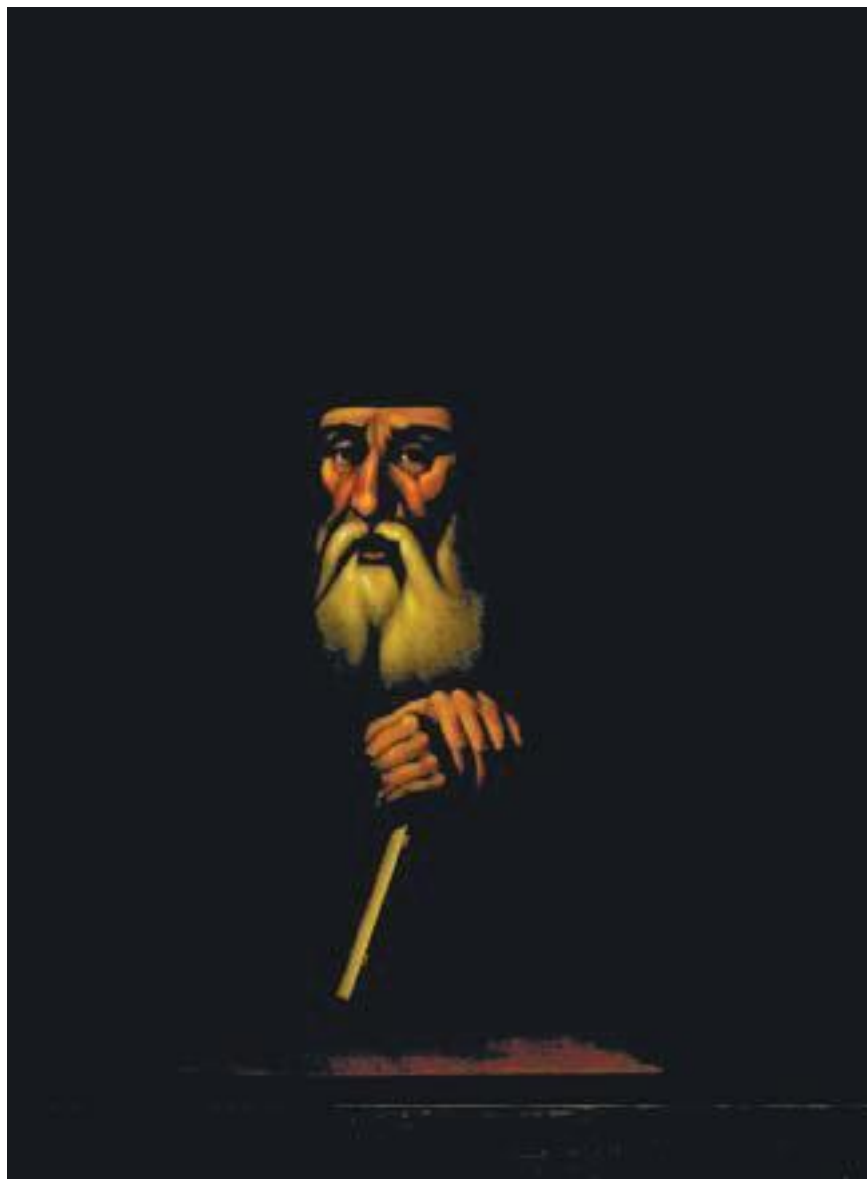


Леонтий Тарасевич. Портрет кн. В. В. Голицына. 1680-е. Гр. на дер.

В петровскую эпоху православные традиции причудливо переплетались с веяниями Нового времени. Вместе с храмами символами побед русского оружия стали триумфальные арки, праздничные колонны и пирамиды. Идея была древнеримской, но исполнение явно барочным: они обильно украшались транспарантами, гирляндами, деревянной скульптурой и аллегорической живописью. Колокольный перезвон сопровождался пушечным салютом, а торжественный молебен – праздничными виршами, фейерверками, ассамблеями и народными гуляниями.

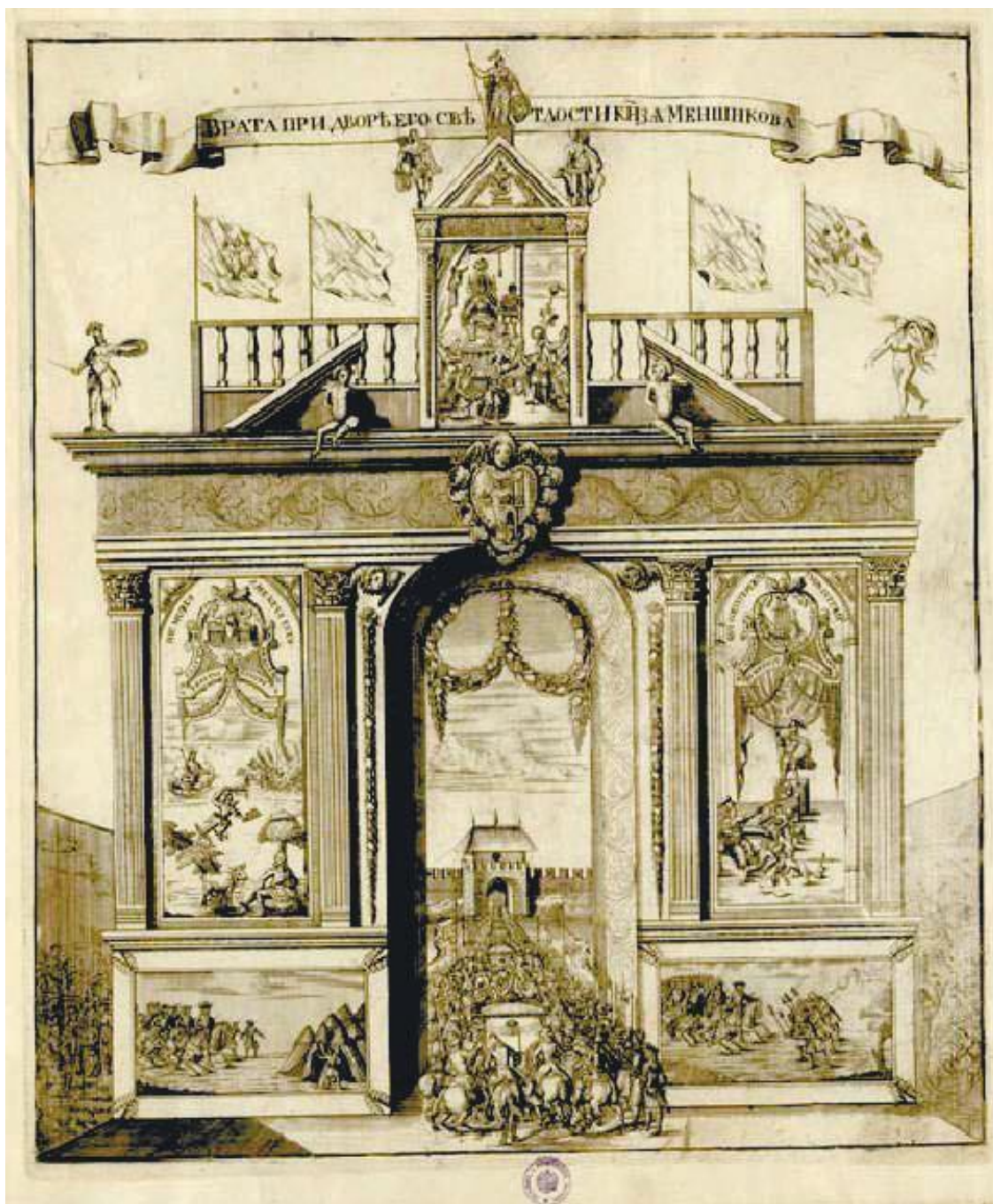
Ведущим жанром в литературе стал *панегирик* – торжественная речь, произнесенная на общественном празднестве или многолюдном собрании, затрагивающая вопросы государственной важности и содержащая похвалу некоему общественно значимому событию, деятелю

или явлению. В панегирической риторике многовековые традиции православной проповеди сливались с аллегориями из античной мифологии, пышными барочными метафорами и государственно-патриотическим пафосом зарождающегося классицизма.



НХ. Портрет Симеона Полоцкого. 1800-е. Д., м.

В русской литературе на смену писателю – монаху приходит светский писатель. В связи с этим меняется стиль языка. В 1710 г. была осуществлена реформа русской азбуки, в результате которой изменилось количество и начертание букв. С этого времени кириллица осталась только в богослужебных книгах. Реформа азбуки освободила письменность от архаичных книжных норм, препятствовавших развитию русского литературного языка. Она изменила характер его стилей. В светской литературе стали широко использоваться элементы разговорно-обиходной речи, научные и профессиональные термины, заимствованные слова.



Пикарт П. Триумфальные ворота кн. А. Д. Меншикова. 1710. Офорт

Новые веяния затронули даже такую консервативную сферу художественной культуры, как фольклор. В исторических песнях рядом с Владимиром Красно Солнышко, Ильей Муромцем и Добрыней Никитичем, Ермаком и Иваном Грозным появился Петр Великий. Исторические аналогии и яркая личность правителя, рождали перенос одного времени в другое:

Полетела змея да скоро захвастала:
Уж ты сам молод, Добрыня, у те ум ведь глуп!
А ведь будешь ты теперича мне меньшей-от брат,
Уж я буду теперь-то тебе больша сестра.
Я сейчас же полечу теперь на святую Русь,
На святую ту я Русь, еще в красен Киев-град.

Унесу-то я у князя Петра Первого.
Унесу-то я у него племянненку
Еще ту же Забаву дочь Путятичну

«Добрыня и змея».

Печорская былина «Бутман Колыбанович и царь Петр Алексеевич» повествует о том, как Бутман помог Петру выйти... из ордынского плена. За это он потребовал награду «пить вино безденежно». Соединяя, казалось бы несоединимое, былина чутко реагирует на петровские нововведения – ассамблеи, «всеобщейшие соборы», бесплатные угощения народа во время государственных торжеств.

Во всех европейских странах становление абсолютизма ужесточало регламентацию – вмешательство государства во все сферы жизни подданных. Петровская Россия не являлась исключением. Регламентация постепенно охватывала самые разнообразные стороны бытия, от Табели о рангах и указа о единонаследии до длины бород и кафтанов, размера гробов, высоты конька крыш, глубины прудов, мельчайших подробностей дворянского этикета.



Ярким памятником регламентации быта и духовной жизни является руководство неизвестного автора «Юности честное зерцало, или показаніе житіискому обхождению собранное из разныхъ авторовъ» (1717 г.). Оно пользовалось в новой столице большой популярностью и при Петре I выдержало три издания. Эта книга регулировала правила поведения молодых людей в семье, в гостях, в общественных местах и на службе. «Зерцало...» приобщало дворянство к европейскому политесу, способствуя искоренению грубых нравов и обычаев: «Не облизывай

перстов и не грызи костей, но обрежь ножом. Зубов ножом не чисти, но зубочисткою, и одною рукою прикрой рот, когда зубы чистит. Хлеба, приложь к грудям не режь... над ествою не чавкай как свинья и головы не чеши; не проглотя куска, не говори, ибо так делают крестьяне».



Шарлемань А. И. Ассамблея в Петербурге в первой половине XVIII в. 1861. Литография

Подобные советы были не лишними. Даже при царском дворе варварские нравы искоренялись с большим трудом. Например, на время приемов и торжественных обедов в императорских и Меншиковском дворцах полы покрывали соломой, чтобы не портить паркет, и упившимся гостям было бы куда упасть. Насаждая правила хорошего тона, сам император являлся главным их нарушителем. Вплоть до начала 20-х гг. на глазах всего города проводились «всепьянейшие соборы». Они сопровождались богохульными и непристойными сценами, доходившими до скотства. Убеденный в безоговорочной правоте поговорки: «Что у трезвого на уме – то у пьяного на языке», Петр I до бесчувствия напивал приближенных и в таком состоянии беседовал с ними «по душам» (эту методику у него позаимствует Сталин). За нарушение политеса во время ассамблей и другие мелкие провинности наказанием был кубок Большого орла – огромная штрафная доза вина или водки. После этого провинившийся, как правило, забывал не только о политесе, но и о вообще обо всем.

Советы «Зерцала...», касавшиеся поведения в семье, продолжали традиции «Домостроя»: «...отца и мать в великой чести содержать», «у родителей речей перебивать не надлежит и неже прекословить», «В доме ничего своим именем не повелевать, но именем отца и матери». Столь же консервативен автор по отношению к поведению женщин. Здесь пока еще ничто не предвещает свободу нравов «галантного века». В разделе «Девическое целомудрие» основными добродетелями считаются скромность и стыдливость. Девушке предписывалось вскакивать из-за стола, если «прилучится сидеть возле грубова невежды», не смеяться, слушая нескромные разговоры, но иметь смирение, трудолюбие, милосердие, быть бережли-

вой, верной, чистоплотной. Высоко ценилось умение краснеть, показывающее нравственную чистоту девицы.



Суриков В. И. Петр I и князь И. Ромодановский во время большого морского маскарада в Москве в 1722 г. 1900. Б, акв. Местонахождение неизвестно

Ряд положений касался воспитания у молодежи дворянской и человеческой порядочности. Юноше, чтобы прослыть благовоспитанным и современным человеком, следовало обладать тремя добродетелями: смирением, приветливостью и учтивостью. «Никто себя сам много не хвали и не уничай и не срами»; «Всегда недругов заочно, когда они не слышат, хвали, а в присутствии их почитай и в нужде их им служи, также и о умерших никакого зла не говори». В этих рекомендациях христианское «возлюби врага своего как себя самого» соединилось с представлениями о достоинстве человека, порожденными европейской Реформацией и Просвещением. «Юности честное зерцало» можно назвать «Домостроем» петровской эпохи. Но характер регламентации был мягче и имел, в первую очередь, светскую мотивацию.

В художественной культуре Санкт-Петербурга регламентация касалась пока только самого дорогостоящего искусства – архитектуры. Она проявилась в идее регулярности: 1) строительство домов по красной линии; 2) сплошной фасад улиц, что давало огромную экономию стройматериалов за счет общей стены соседних построек; 3) разработка типовых домов, интерьеров, мостовых, фонарей, оград; 4) запрещение деревянного строительства в центральной части столицы; 5) запрещение каменного строительства в других городах. С 1709 г. органом, осуществлявшим регламентацию в Санкт-Петербурге, была Канцелярия городских дел (с 1722 г. – Канцелярия от строений) под руководством Ульяна Акимовича Сенявина. Она отвечала за планировку и строительство жилых домов, казенных и общественных зданий Санкт-Петербурга, Екатерингофа, Котлина, Стрельны и Дубков. К 1722 г. бюджет Канцелярии составил более 162.500 руб.⁴, что по тем временам являлось огромной суммой. Обер-комиссар Кан-

⁴ РГИА. Ф. 467. Оп. 2 Д. 33а. Л. 13 об.

целярии имел помощников, делопроизводителей, канцеляристов, переводчика. Ему непосредственно подчинялись архитекторы Д. Трезини, Г. Киавери, Н. Гербель, И. Браунштейн, И. Ферстер, С. Ван Звиттен, мастера по дереву, мрамору, плотники, кузнецы, садовый мастер⁵. Полномочия Канцелярии городских дел были не шуточны. Один из братьев Левенвольде вымостил булыжником улицу перед своим домом и уплатил за посадку деревьев. Но, в связи с новой планировкой улицы, дом его снесли. О какой-либо компенсации, разумеется, не могло быть и речи. Со временем подобную власть получили и другие учреждения. Так, Адмиралтейство имело право разбирать для своих нужд полати и лавки в домах населения.

⁵ Анисимов Е. В. Петербург времен Петра Великого. М. 2008. С. 104.



Кубок «Большого орла». Копия. Высота 57 см

В области литературы и театра, контроль носил исключительно идеологический характер. Феофан Прокопович требовал запретить царям на сцене «давать нелепые советы, вопить по-бабы, ребячески сердиться, буяннить, словно пьяницы, выступать как хвастливые женихи, разговаривать подобно ремесленникам в мастерских или мужикам в кабаках».

Для упрочения регламентации требовались не только методы принуждения, но и поощрения. Зародилась система государственных наград. В 1698 или 1699 г. был учрежден первый русский орден – св. Андрея Первозванного. Его первым кавалером был генерал-адмирал Ф. А. Головин. В 1706 г. за победу при Калише впервые было произведено массовое награждение медалями. В 1711 г. возник первый женский орден – св. Екатерины. Он был учрежден в честь жены Петра Великого – Екатерины Алексеевны, сыгравшей решающую роль в переговорах на Пруте, когда русская армия во главе с царем Петром оказалась на грани гибели. Она же и стала первой дамой, награжденной этим орденом, за то, что в качестве аванса за мирный договор передала Великому визирю все имеющиеся при ней драгоценности. Визирь за это был приговорен к смертной казни, но помилован султаном и вскоре тайно удушен.

Однако до конца XVIII в. ордена не имели четко определенного статуса и формы. Они рассматривались как материальная ценность и дополнительно украшались владельцами бриллиантами, жемчугом и золотом.



Медаль за победу при Калише. 1706. Бронза



Орден св. Екатерины. 1780-е

Если процесс обмирщения культуры завершился в основном к концу Петровской эпохи, то Просвещение и регламентация были присущи всей русской культуре XVIII – первой четверти XIX века. Петровская эпоха стала лишь первым этапом их развития.

1.1.2. Художественные системы XVII – начала XVIII вв

Русское искусство XVIII в., как и вся европейская культура, характеризовалось одновременным сосуществованием и взаимным влиянием трех художественных систем: БАРОККО, КЛАССИЦИЗМА и РЕАЛИЗМА.

Система барокко возникла в XVI в. на волне контрреформации, как католическая реакция на гуманизм эпохи Возрождения. Ренессансной вере в богоравность и безграничные возможности творческой личности барокко противопоставило идеи ничтожности человека перед Богом, покаяния, мученичества за веру, религиозной экзальтации, неизбежности смерти. Этими идеями проникнуты живопись Эль Греко, святые и Мадонны Э. Б. Мурильо и Х. Риберы, пластика Л. Бернини, скорбные фуги И. С. Баха.

Цветущий сад, терновником повитый,
Нарядный дом, таящий скорбный стон,
Приют рабов, для всех равно открытый,
Могильный тлен, что в мрамор облачен, —
Вот наших дел неверная основа,
Кумир, что плоть привыкла возвышать,
А ты, душа, за узкий круг земного
Всегда стремись бестрепетно взирать.



Эль Греко. Благовещение. 1608–1614. Х., м. Мадрид. ЧС



Мурильо Э. Б. Вознесение мадонны. 1670-е. Х., м. ГЭ



Борромини Ф. Церковь Сан-Карло. 1634–1637. Рим



Баттиччо. 1707. Апофеоз Ордена Францисканцев. Х., м. Рим. Базилика Санти



Бернини Л. 1624. Интерьер Базилики св. Петра. Ватикан

Во Франции и Фландрии в условиях «просвещенного» абсолютизма барокко приобрело придворно-аристократический характер. Ведущими архитектурными жанрами здесь были городской и загородный дворец, общественное здание. Не уступая в роскоши католическому барокко, фламандская и, особенно, французская архитектура отличалась большей логикой, симметрией, ориентацией на античную ордерную систему. Полотна Рубенса и Пуссена воспевали радости земных наслаждений, материальное изобилие и красоту реального мира. Лирическая поэзия, излюбленные музыкальные жанры, живописные аллегории и мифологические сюжеты имели светский, нередко – эротический контекст.

Параллельно формировалась альтернативная художественная система – классицизм. Своим героическим пафосом, апологией верноподданнических (с середины XVIII в. – гражданских) чувств, канонами и строгой иерархией жанров он идеально соответствовал политике регламентации абсолютных монархий. В творчестве величайших представителей французской культуры XVII в. – архитектора А. Ленотра, живописца Н. Пуссена, композитора Ф. Куперена, поэта Ж. де Лафонтена принципы барокко и классицизма настолько переплетены, что развести их едва ли возможно.



Рубенс П. П. 1638. Шубка. Портрет Елены Фоурмен. Х., м. Вена. Историко-художественный музей



Йорданс Я. Пир Бобового короля. Х., м. Брюссель. Королевский музей

В «пограничной зоне» между католической и придворно-аристократической моделями барокко находилось искусство Западной и Южной Германии, Австрии, Саксонии и Польши. Художественная культура последней оказывала сильное влияние на Украину и, через нее, – на Россию.



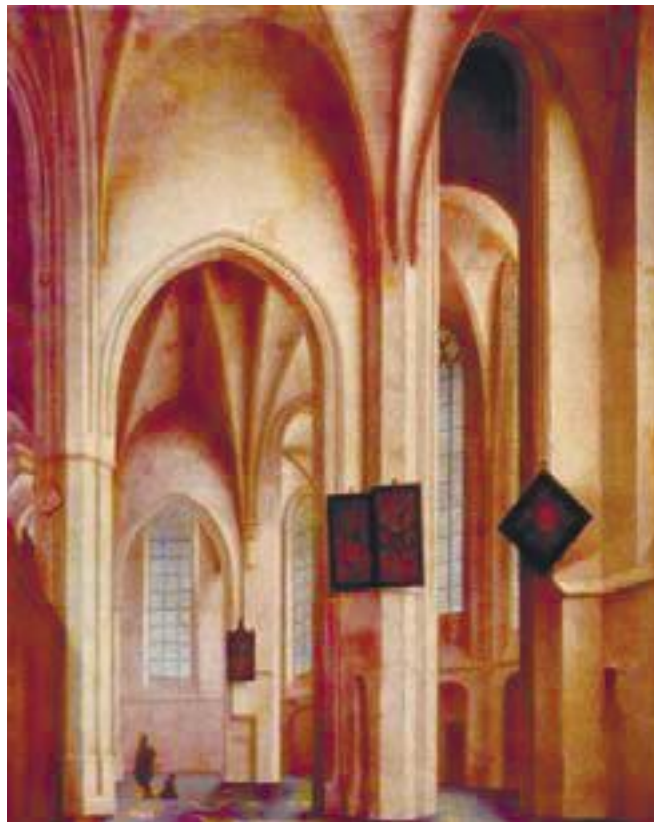
Бенца А. Н. 1906. Версаль. Б., гуашь. Тверь. ОКГ



Пуссен Н. 1650–1655. Аркадские пастухи. Х., м. Париж. Лувр

Аркадия в греческой мифологии – страна абсолютного счастья. Безмятежные пастухи на лоне прекрасной природы однажды нашли гробницу, на которой прочитали надпись: «Я тоже жил в Аркадии». Художник мастерски передает эмоциональную реакцию каждого из них. Античный сюжет, уравновешенная композиция, сдержанный колорит, четкий, как на античном рельефе, рисунок, скульптурная выразительность поз позволяют считать эту картину шедевром французского классицизма XVII в. Однако все эти черты подчинены центральной барочной идее: “memento mori”.

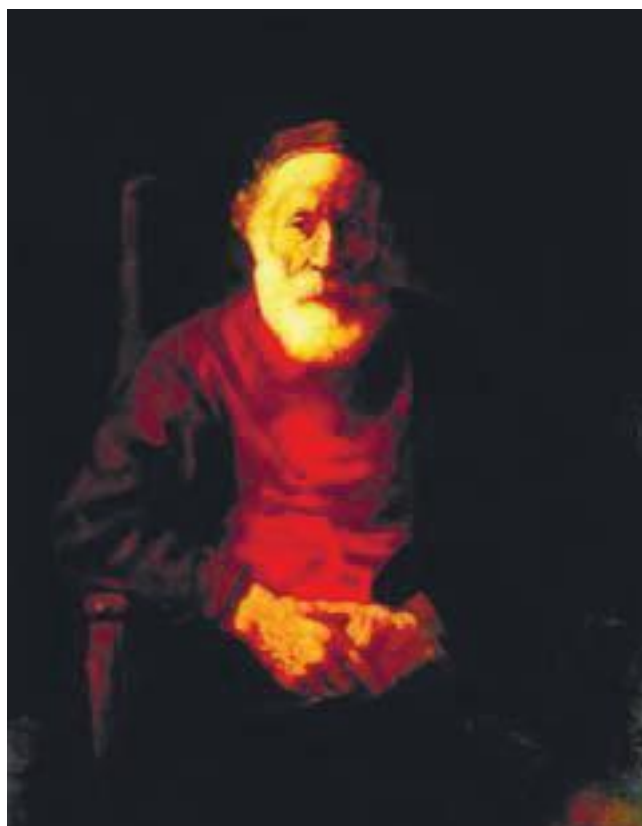
Еще один вариант – культура протестантских стран – Голландии, Дании, Швеции, Северной Германии. Католическая идеология барокко была им чуждой. Они заимствовали от него лишь некоторые композиционные и формальные приемы. В целом же искусство этих стран отличалось скромностью и простотой. В Голландии победа буржуазных отношений утвердила дух практицизма и рационализма. Беспрецедентная свобода печати (запрещенная в Европейских странах литература печаталась в Голландии и распространялась по всему миру), имущественная и правовая защищенность граждан, невиданная свобода творчества превратили искусство в доходное ремесло. В таких условиях ведущей художественной системой стал реализм – всестороннее правдивое отражение действительности в художественных образах. Живопись Рембрандта и «малых голландцев», бюргерская архитектура, расписная керамика преисполнены уважением не к титанической личности, как в эпоху Возрождения, а к простому человеку, независимо от его социального статуса и государственных заслуг. Любовь к родной природе и народному быту – центральная тема голландского искусства. Даже исторические, мифологические, библейско-евангельские сюжеты трактовались как повседневные бытовые сценки. Для голландцев красота = простота + естественность.



Санредам П. Я. Интерьер церкви св. Якова в Утрехте. 1642. Д., м. Мюнхен. Старая Пинакотека



Хоох П. де. Во дворе. 1650-е. Х., м. Амстердам. Рейхсмuseum



Рембрандт ван Рейн. 1654. Портрет старика в красном. Х., м. ГЭ

Особое место в европейской культуре принадлежало Англии. В ее искусстве барочно-классицистическая тенденция боролась с реалистической.

В такую противоречивую художественную среду погружался Петр Великий во время заграничных путешествий. Она формировала его вкусы и художественные представления. С ней он сравнивал культуру России и отбирал все полезное, по его мнению. Личные вкусы царя во многом определили пути развития отечественного искусства и облик новой столицы.

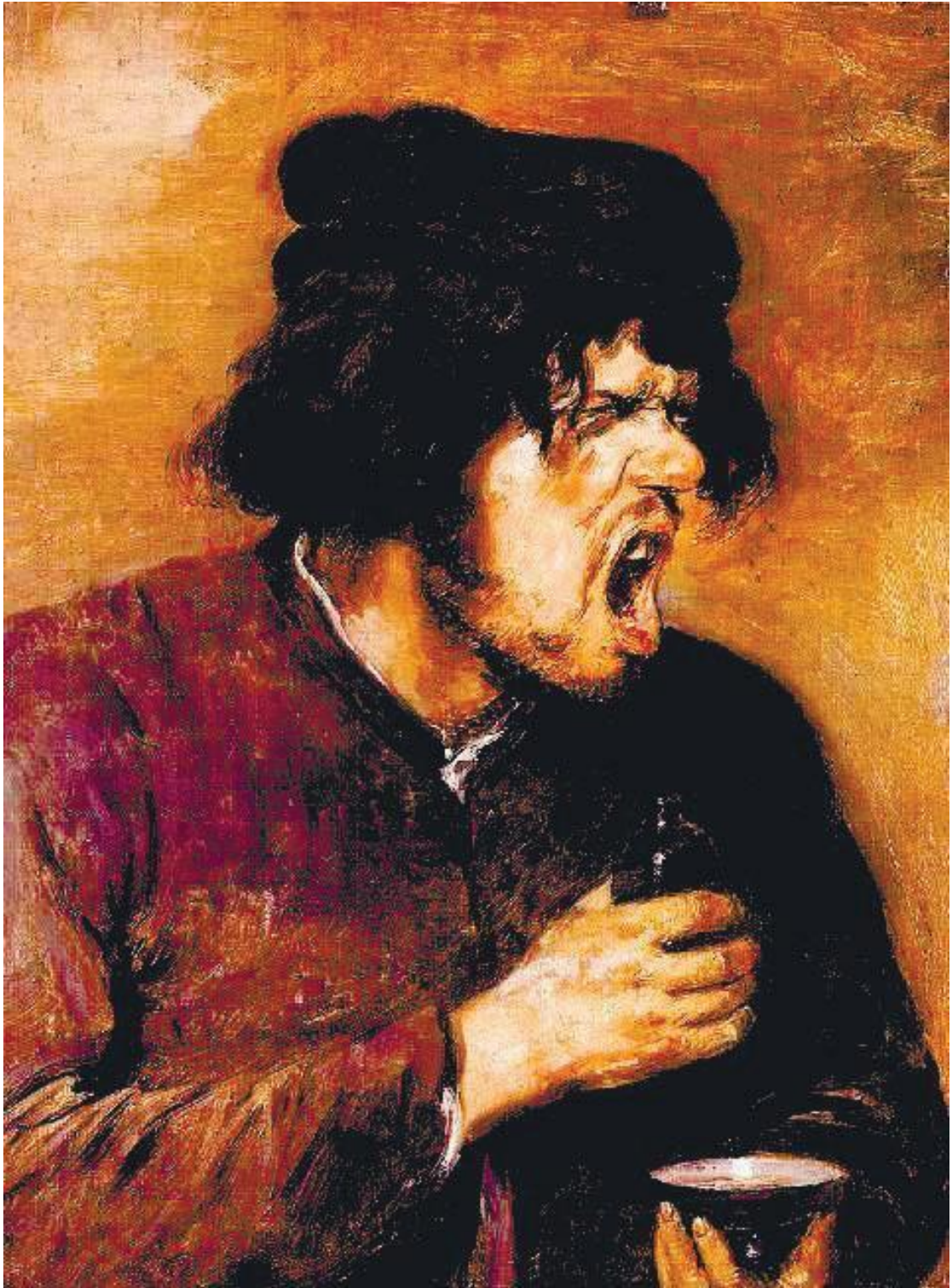
1.1.3. Художественные вкусы Петра Великого

По выражению В. О. Ключевского, за границей Петр I проводил большую часть времени, в «мастерской европейской культуры». Лейбниц вспоминал: «Он больше восхищался некоторыми хорошими машинами, чем собранием прекрасных картин, которые ему показывали в королевском дворце»⁶. «Полный оркестр... скоро должен был умолкнуть по приказанию царя, который небольшой охотник до музыки»⁷. Дух буржуазного практицизма был ему очень близок. Коммерцию, навигацию, точные науки он ценил выше всех искусств вместе взятых. Его художественные вкусы сложились под влиянием протестантских стран, особенно Голландии. Не случайно «Парадиз» начал строиться на голландский манер.

Ему нравилась живопись «малых голландцев», жанровые сценки с веселым, пусть и грубоватым застольем, телесным и душевным здоровьем. Особое восхищение царя вызывали *марины* – морские пейзажи. Абрахама Виллартса и бывшего корабельного капитана Адама Сило, из-под ремесленнической кисти которых подобные вещи выходили чуть ли не каждый день, он считал лучшими мастерами.

⁶ Цит. по ст. Левинсон-Лессинг В. Ф. Первое путешествие Петра I за границу // Левинсон-Лессинг В. Ф. История картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). Л.: Искусство. 1985. С. 307–347.

⁷ Дневник камер-юнкера Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого с 1721 по 1725 год // Петр Великий. М.: Пушкинский фонд. Третья волна. 1993. С. 184.



Брауэр А. 1630-е. Крепкий напиток. Д., м. Франкфурт-на-Майне. Штеделевский институт

В 1717 г. Петр I посетил Францию. Роскошь и помпезность придворного искусства шокировали его. Он отказался жить в отведенном ему отеле и потребовал чего-нибудь попроще. «Не доведет эта роскошь до добра французского короля» – пророчески предрекал Петр I. Он вообще не любил обширных помещений. Большому Петергофскому дворцу предпочитал миниатюрный Монплезир, а величественные резиденции строил, следуя политической необ-

ходимости. Вряд ли он предвидел, что его дочь Елизавета, если не превзойдет, то будет на равных состязаться в роскоши с французским и австрийским дворами.



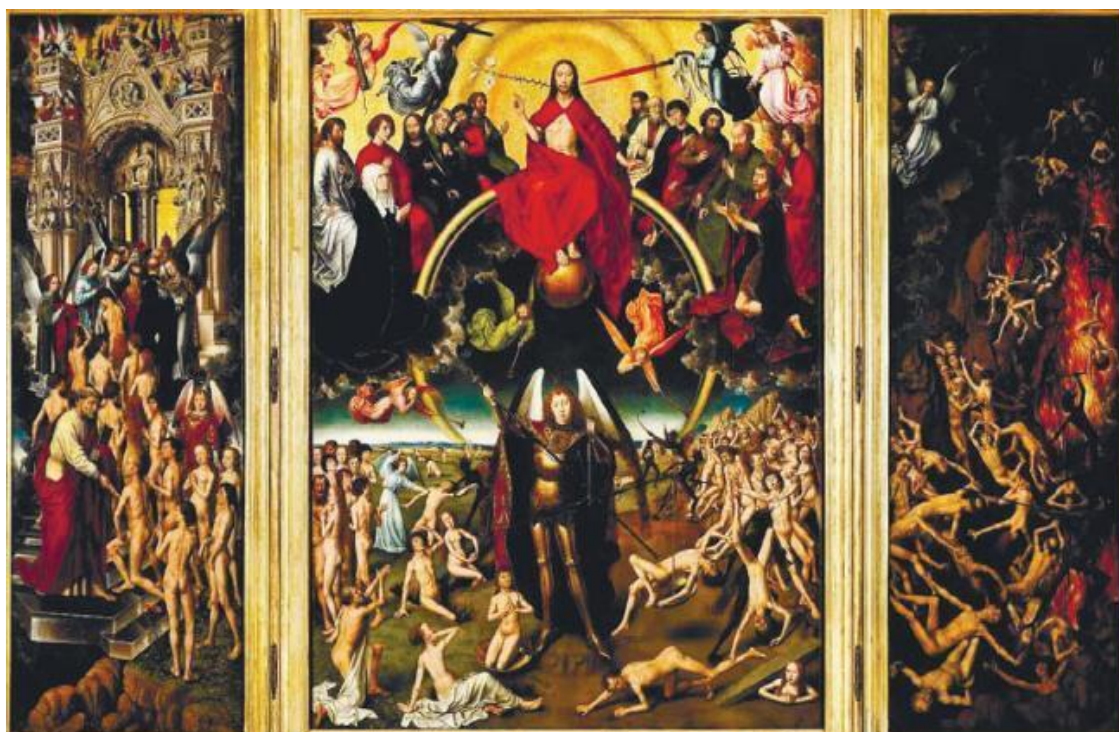
Остаде А. ван. 1637. Драка. Д., м. ГЭ



Сило А. Морской бой. Х., м. Тула. ОХМ

В европейском искусстве Петра I и его единомышленников привлекали «приузорность», архитектурные ордера, ренессансная и барочная скульптура, общеевропейский язык аллегорий, источником которого была античная история и мифология. Интерес к античности, ставший с середины XVIII в. основополагающим принципом классицизма, тоже возник в петровское время.

Художественные вкусы императора развивались. Из длинного ряда фламандских и голландских художников он стал выделять подлинных гениев – Брейгеля, Рубенса, Рембрандта, заинтересовался искусством Возрождения. Под конец жизни его охватила страсть к художественному коллекционированию. Русские дипломаты получили приказ скупать за рубежом произведения искусства, а сам он затеял упорную, но безрезультатную тяжбу с магистратом города Данцига, не желавшим продать алтарную композицию Ханса Мемлинга «Страшный суд».



Мемлинг Х. «Страшный суд». Алтарь. 1466–1473. Д., м. Гданьск. Нац. музей

О литературных пристрастиях Петра Великого сведения крайне скудны. Видимо времени для чтения художественной литературы у него не было. Тем не менее, в его бумагах был найден перевод комедии Мольера «Драгяя Смеянная» («Смешные жеманницы»), сделанный в 1708 г. О знакомстве царя с европейской литературой свидетельствует анекдот, записанный А. К. Нартовым: «Государь, отъезжая к Дюнкерхену и увидя великое множество ветряных мельниц, рассмеявшись, Павлу Ивановичу Ягушинскому сказал: «То-то бы для Дон-Кишотов было здесь работы!» Даже если государь и не читал Сервантеса, то с точки зрения современной педагогики, – проявил компетентность.

Неуемная энергия царя находила разнообразные выходы: он строил корабли, занимался токарным делом, раскладывал товары на лотках продавцов в «правильном» порядке, рвал зубы, делал хирургические операции, препарировал трупы. Не была чужда ему и художественная деятельность. Петр I пел с дьяками во время торжественных богослужений, любил гравиро-

вать, собрал большую библиотеку по архитектуре. Считая себя вполне квалифицированным зодчим, он был убежден, что хороша только та архитектура, которая отвечает практическим надобностям. Петр I сам составил эскизы Петропавловской крепости, Адмиралтейства, Летнего сада, Петергофского парка, собственными руками строил образцовые мазанки, проектировал новые улицы, указывал места шпилей. Ему принадлежит идея непрерывной фасадности невских берегов, заимствованная из Амстердама и Гааги. Это создавало иллюзию освоенности огромных пространств и за счет общей стены соседних домов экономило строительные материалы.

Практицизм вкусов Петра Великого имел ряд негативных последствий. В России не существовало понятия ХУДОЖНИК. Артист, живописец, скульптор, архитектор приравнивались к мастеровым – каменщикам, малярам, портным. Они принимали присягу и являлись государственными служащими или крепостными государства. Граница между этими категориями была весьма зыбкой. Вот что пишет, например, президент Академии наук Шумахер об одном из мастеров Гравировальной палаты: «который Лифляндскую карту грядоровать начал, от нас ушел, и я подал о нем известие в полицмейстерскую канцелярию, чтоб его сыскать, и когда он сыщется, то я его заставлю в железах работать»⁸. Подобное отношение к художнику было обычным. Архитектор и рисовальщик Федор Васильев чем-то прогневал обер-комиссара князя А. М. Черкасского, ведавшего архитектурными работами в столице. За это князь, не имея на то никаких законных оснований, подверг Васильева жестоким побоям, без суда и следствия конфисковал все его имущество, заковал в кандалы и больше года продержал в подвале Канцелярии городских дел.

Талант не имел сколь-нибудь серьезного значения. В указе об основании Академии художеств Петр I велел зачислять туда всех незаконнорожденных, независимо от способностей. Сходными соображениями он руководствовался и при назначении жалования иностранным мастерам: «Французу всегда можно давать больше жалования: он весельчак и все, что получает, проживает здесь. Немцу... должно давать не менее, ибо он любит хорошо поесть и попить и у него мало из заслуженного остается. Англичанину надобно давать еще больше. Он любит хорошо жить... Голландцам должно давать менее; ибо они едва досыта наедаются для того, чтобы собрать больше денег. А итальянцам – еще менее, потому что они обыкновенно бывают умеренны и у них всегда остаются деньги...»⁹.

⁸ Материалы по истории Императорской Академии наук. Т. 1. СПб. 1885. С. 386, 399.

⁹ Цит. по кн. Овсянников Ю. М. Доменико Трезини. Л.: Искусство. 1982. С. 231–232.

Глава 2

«Петровское» барокко



Кучумов В. Н. 1916. Венера. Х., м. Днепрпетровск. ХМ

1.2.1. Доменико Трезини

Начало формирования художественного облика Санкт-Петербурга связано с именем *Доменико Трезини* (ум. в 1734 г.). Уроженец южной Швейцарии, он долго жил в Дании, где и был завербован на русскую службу в 1703 г. В России он женился во второй, потом – в третий раз. У него было пятеро детей, двое из которых – Пьетро и Джузеппе, в дальнейшем также стали архитекторами, завершив начатые отцом постройки в Александро-Невской лавре. Крестным отцом одного из них был сам Петр Великий.



Пикарт П. 1720. Кроншлот. Фрагмент плана Санкт-Петербурга. Офорт

Первым сооружением Трезини стал форт *Кроншлот*, напротив острова Котлин, – мощная двухъярусная башня, оштетинившаяся со всех сторон пушками. Ни форта, ни его чертежей не сохранилось. Согласно сообщению датского посланника Юста Юля, при его строительстве зимой 1705/1706 гг. от голода и морозов погибло 40.000 человек. Впрочем, лично этого видеть Юст Юль не мог, поскольку прибыл в Петербург только в 1709 г.

После взятия Нарвы Петр I поручил Трезини построить там *Триумфальные ворота*, которые так понравились царю, что он велел всех иностранцев пускать в город только через них. В 1708 году царь приказал построить подобные ворота в Петропавловской крепости. Трезини соорудил триумфальную арку. На пятнадцатиметровую толщину стены он наложил декорацию из ниш, пилястров, волют, рустованного камня. Рельефы с изображением античных шлемов, лат и фанфар на столетие предвосхитили излюбленную тематику ампира. Аттик был украшен барельефом «Низвержение Симона Волхва апостолом Петром» работы Конрада Оснера. Политический смысл аллегории был очевиден: апостол Петр – Петр Великий, а Симон Волхов – его оппонент протестант Карл XII, выброшенный с невыхских берегов. По этому барельефу ворота со временем стали называть *Петровскими*.



Трезини Д. Петровские триумфальные ворота Петропавловской крепости. 1708, 1716–1717



Оснер К. Низвержение Симона Волхва апостолом Петром. Бронза. 1716–1717

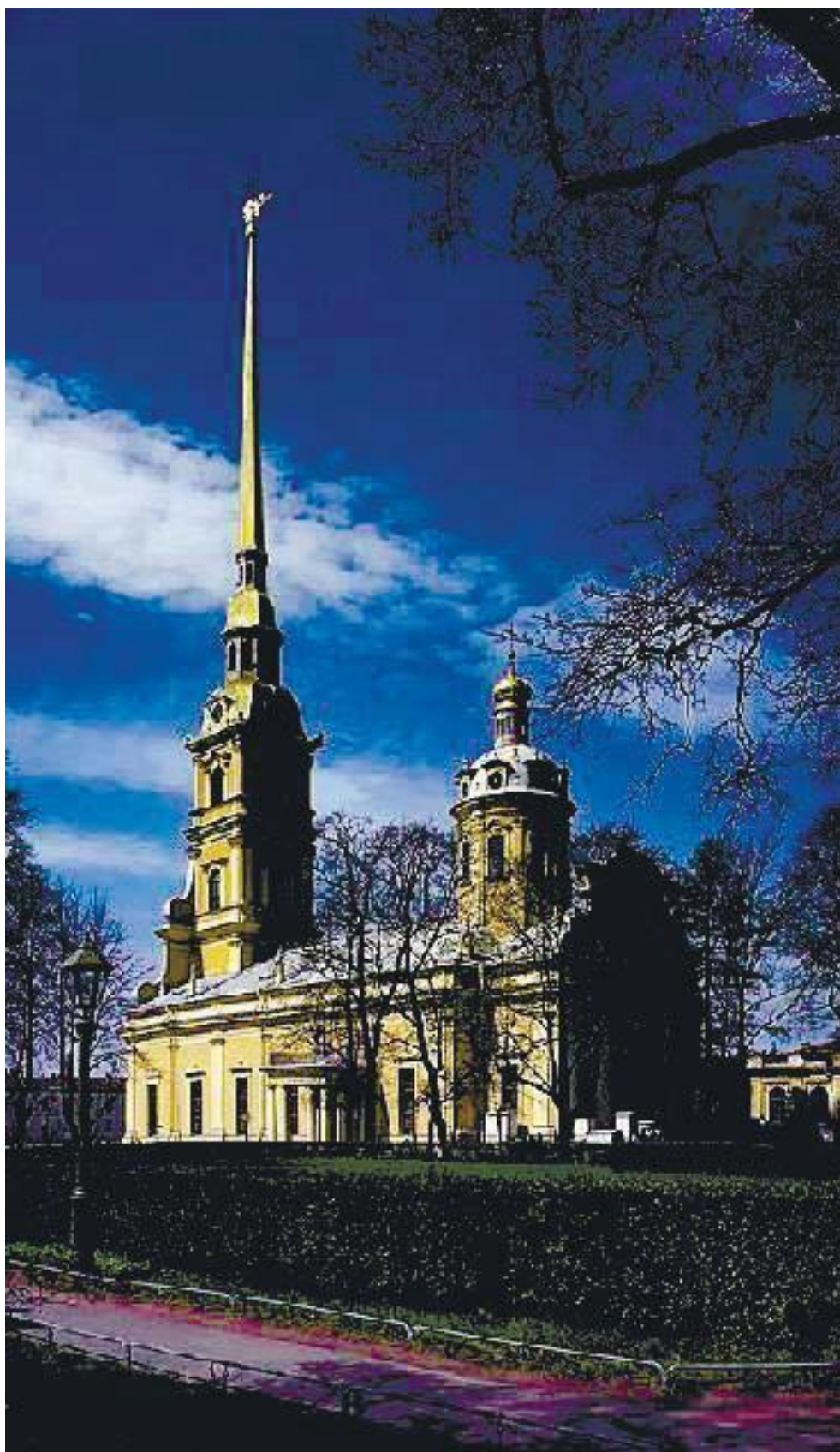


Мартынов А. Е. 1809. Летний дворец Петра I. Б., акв. ГЭ

Следующая работа Трезини – *Летний дворец Петра I* (ок. 1713 г.) – скромное двухэтажное здание с одинаковой планировкой этажей. В шести покоях второго этажа размещался царь Петр, в первом – Екатерина. Дворец увенчан высокой «голландской» крышей с крутыми скатами. Большие окна мелко расстеклованы, что тоже характерно для голландской архитектуры. Окна северной стороны смотрят на Неву, восточной – на Фонтанку, а парадный вход находился на юге, где был прорыт канал, соединенный с Фонтанкой. Царь любил подплывать сюда на лодке и по ступеням, ведущим к самой воде, поднимался в свои покои.

Одновременно с Летним дворцом началось сооружение *Петропавловского собора*, которому Трезини отдал остальную часть жизни. Форма собора не имела аналогов в русской архитектуре. Здание церкви соединено с колокольной базиликой – помещением, вытянутым по горизонтали. Такой *базиликальный тип храма* станет преобладающим в русской архитектуре первой трети XVIII в. Для Петра I мотив престижа был важнее религиозных чувств. Он требовал в первую очередь строить колокольню, которая была бы выше Ивана Великого, и установить на ней главные часы государства. Саму же церковь «делать исподволь». Потому колокольня и господствует над всем собором. Его высота составила 112 м., а после замены деревянного основания шпиля железным (1958 г.), увеличилась еще на 10 метров. Высокий шпиль – главное в облике сооружения. «Не округлый купол – символ покоя и благолепия, а острая игла, вносящая напряженность и динамику»¹⁰. Отныне шпили станут архитектурными доминантами, объединяющими разбросанную по низким берегам Невы городскую застройку. На них ориентировались улицы и кварталы новой столицы.

¹⁰ Овсянников Ю. М. Указ. соч. С. 119.



Трезини Д. Петропавловский собор. 1712–1733

В 1722–1723 гг. Трезини дважды выиграл конкурс проектов здания *Двенадцати коллегий*, победив С. Ван Звиттена, Г. Киавери и К. Растрелли. В архитектурных формах он

воплотил идею Петра Великого: гигантское, почти 400-метровое здание, разделено на двенадцать одинаковых частей. Каждая коллегия занимала одну часть. Все они одинаково украшены, равны между собой, не зависят одна от другой, каждая имела собственное «красное крыльцо». Вместе с тем, они составляют одно здание, объединенное изнутри сквозным коридором, а снаружи – общей кровлей, подобно тому, как единая императорская воля объединяла деятельность всех коллегий. Невиданная до тех пор длина постройки, завораживающий ритм пилястров, фронтонов и ризалитов, торжественное сочетание красного с белым придают зданию изящество и величие. И это несмотря на то, что перестройка 1834 г. испортила его: старые барочные фронтоны были заменены более простыми, исчезла декоративная скульптура на их скатах и в тимпанах, из двенадцати входов был оставлен только один, а подсыпанный перед зданием слой земли и разбитый сад нарушили красоту пропорций.



Тозелли А. Двенадцать коллегий. Фрагмент панорамы Санкт-Петербурга. 1820. Музей истории СПб



Трезини Д. Благовещенская церковь Александро-Невской лавры. 1717–1724



Москва. Сухарева башня. 1692–1701. Не сохранилась. Акв. В. Коленды. 1920-е

Художественная манера Трезини сформировалась под влиянием голландско-датской архитектуры. Прототипом его Петропавловского собора была Ратуша в Копенгагене, Летнего дворца – Маурицхейс – дворец Морица Оранского в Гааге, а Двенадцати коллегий – копенгагенская Биржа. Объем работ, выполняемых Трезини одновременно, поразителен. Он отвечал за 49 объектов, в том числе за разработку типовых домов и строительство в Александро-Невской лавре. Здесь Трезини построил *Благовещенскую церковь*. Ее прямоугольная форма с восьмигранной башней по центру тяготеет уже не к голландской, а к московской архитектуре – к Сухаревой башне. Но, в отличие от дробных форм и обильного «узорочья» московского прототипа, работа Трезини отличается изысканной строгостью. Обработка фасадов рустом, лучковый фронтон и белоснежные пилястры на красном фоне создают удивительное сочетание легкости и торжественности. Трезини не признавал колонн, и всегда заменял их пилястрами. Некоторые искусствоведы называют современный ему период петербургской архитектуры «пилястровым».



Трезини первым осознал роль Невы как главной магистрали города. Разрабатывая план застройки района между Фонтанкой и Таврическим садом, он сориентировал на нее главные проспекты, а пересекающие их улицы проложил параллельно течению реки. В доме зодчего, (угол Университетской набережной д. 21 и 5-й линии Васильевского острова) проживало 16–18 учеников. Нерадивых он, по примеру царя Петра, поколачивал палкой, а талантливому Михаилу Земцову оказывал всяческое покровительство. Опасности, его подстерегавшие, имели к архитектуре отдаленное отношение. То Меншиков попросит для своего дворца казенные материалы «взаимно» (т. е. безвозвратно), то князь Гагарин, отстроивший себе на стрелке Васильевского острова хоромы площадью 2000 кв. м. и казненный вскоре за чрезмерное взяточничество. Отказать таким вельможам Трезини не мог, а отвечать потом пришлось ему. При Петре I зодчему так и не дали чина и ни разу не повысили жалования. Только после смерти императора он получил звание инженер-полковника, титул «ваше высокоблагородие» и потомственное дворянство. Это, видимо, Меншиков рассчитывался за услуги.



Дом Трезини. 1720-е. Надстроен

1.2.2. Архитектура «петровского» барокко

Второй этап развития русского барокко принято называть «петровским». Кроме сооружений Доменико Трезини представления о нем дают здания Кунсткамеры, Меншиковского дворца и *Кикихных палат*. Последние были полностью разрушены во время блокады и являются «новоделом». Но в их новом облике реставраторы особо подчеркнули стилевые особенности.

Кунсткамера — библиотека, обсерватория, с 1725 г. — Академия наук, задумывалась как первый в русской истории общественный музей. Первоначально он размещался в Кикихных палатах, конфискованных у владельца, казненного по делу царевича Алексея. Для популяризации музея Петр I велел каждому посетителю наливать чарку вина или водки. Здание Кунсткамеры строилось долго, с 1718 по 1734 г. Начал строительство немец Георг Маттарнови, но через год он трагически погиб. Его нечаянно столкнул с лесов пьяный рабочий. Преемником Маттарнови стал Николаус Гербель. При нем работы шли ни шатко, ни валко. После смерти Гербеля (1724 г.) его сменил талантливый итальянец Гаэтано Киавери, но, к сожалению, ненадолго. Через два года он отпросился за границу по служебным надобностям и больше не вернулся. Он предпочел службу при дворе Августа II и вошел в историю европейского искусства как создатель великолепных барочных сооружений в Варшаве и Дрездене. Завершил строительство Кунсткамеры и отделку ее интерьеров Михаил Земцов.



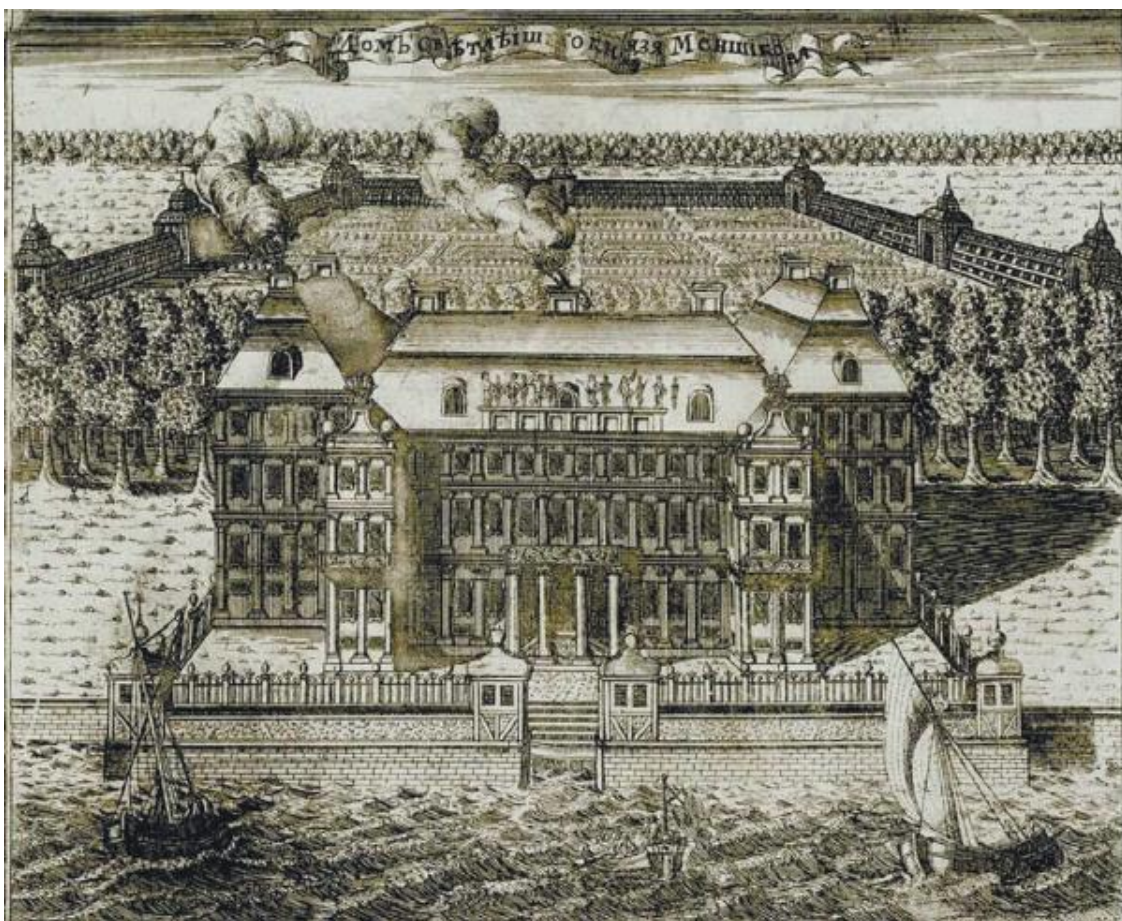
Кикины палаты. 1714–1720. Архитектор неизвестен. Реставратор И. Н. Бенца



Г. Маттарнови, Н. Гербель, Г. Киавери, М. Г. Земцов. Кунсткамера. 1718–1734.

Вытянутый вдоль Невы фасад здания расчленен на три части. В центре – пятиярусная восьмигранная башня, построенная на изысканном сочетании прямых, выпуклых и вогнутых плоскостей. По ее сторонам симметрично расположены два одинаковых корпуса, увенчан-

ные голландской крышей. Их ризалиты были украшены пышными фронтонами криволинейных очертаний. Позднее фронтоны были заменены примитивными прямоугольными аттиками, соединенными балюстрадой. Это исказило стилистику здания.

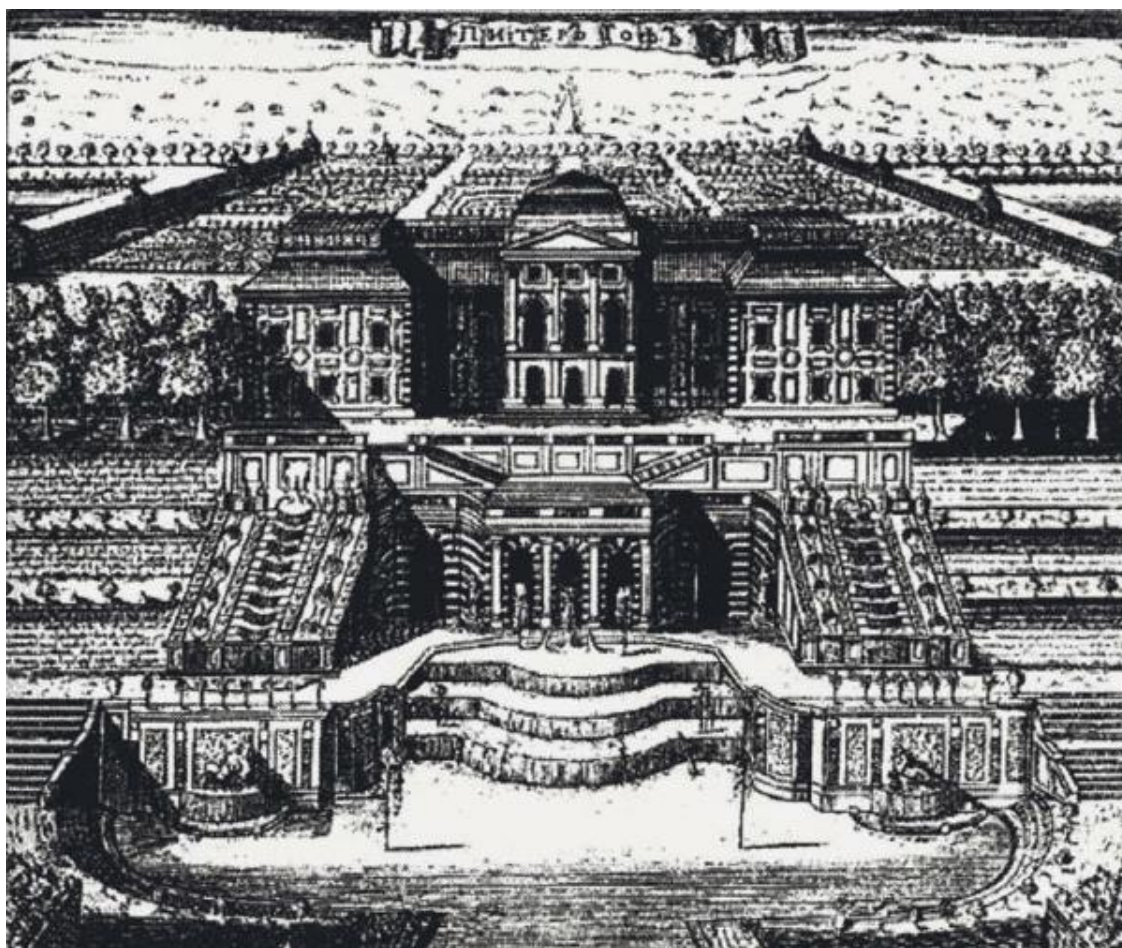


Ростовцев А. И. Дворец А. Д. Меникова. 1716–1717. Офорт

Симметричную композицию имеет и *Менишковский дворец*, построенный для генерал-губернатора его личным архитектором *Иоганном Готфридом Шеделем* при участии *Карло Фонтаны* и *Доменико Трезини*. Сегодня дворец кажется скромным, но в петровское время это

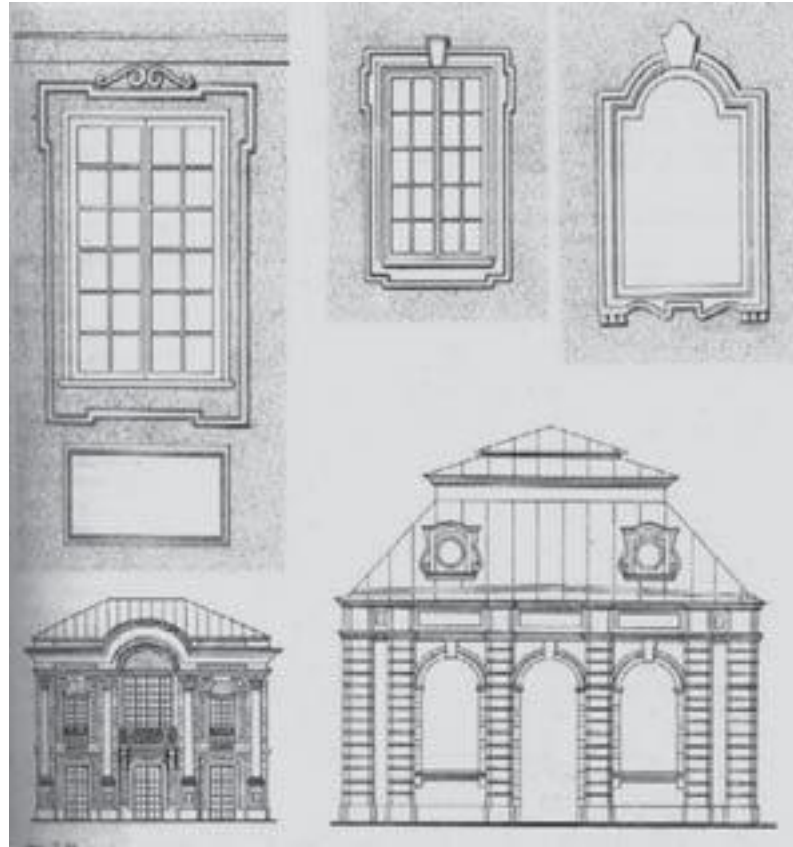
была жемчужина Санкт-Петербурга. Главный вход подчеркивало высокое крыльцо. Над ним – фронтон замысловатых очертаний с гербом «Светлейшего». Флигели тоже были украшены фронтонами в виде затейливых княжеских корон. От парадного входа к Неве вела широкая мраморная лестница с изящными перилами и просторными площадками. В хорошую погоду они служили местом ассамблей. Интерьеры дворца были отделаны богато и со вкусом. Не случайно в особо торжественных случаях император устраивал приемы не в своем, а в Меншиковском дворце. Шедель и Фонтана окрасили дворец не в традиционный красно-белый, а в серый цвет, имитируя с помощью штукатурки трещины и замшелости – воплощение барочной идеи «*memento mori*». Как будто неумолимое время наложило отпечаток на старинное родовое гнездо безродного Меншикова.

Позади дворца, до противоположной оконечности острова, тянулись огороды и хозяйственные постройки. Имение генерал-губернатора перерезало Васильевский остров в самом начале, мешая дальнейшему его освоению. После падения Меншикова огороды и спуск к Неве были уничтожены, а само здание серьезно перестроено.

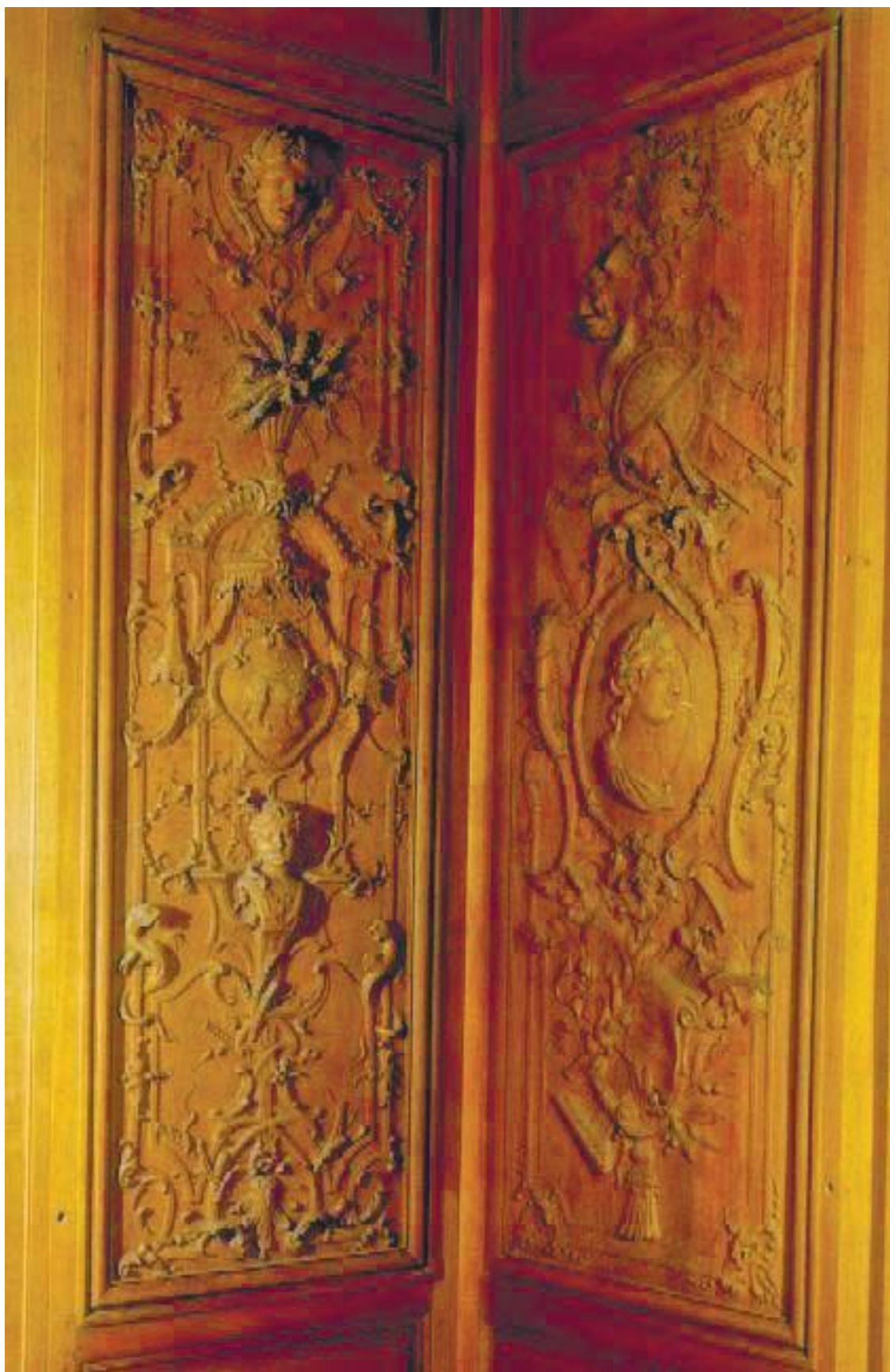


Ростовцев А. И. Петергофский дворец. 1717. Офорт

Архитектура петровского барокко отличалась симметричными композициями и выделением центра с помощью башен, «красного крыльца», декоративных фронтонов, аттиков, усложненной формы окон с мелкой расстекловкой. К концу эпохи «красное крыльцо» заменяется просторным вестибюлем и внутренней парадной лестницей. Обязательной была высокая «голландская» крыша с крутыми переломами.



Украшения фасадов еще довольно сдержаны: простые наличники и плоские филенки под окнами, вертикальное членение стен лопатками или пилястрами, рустованные углы (иногда — пилястры). Зодчие петровской эпохи, используя античные ордера, трактовали их произвольно, видоизменяя состав и пропорции. Так в центре здания Меншиковского дворца Шедель и Фонтана поставили нечетное количество пилястр, что с точки зрения канона недопустимо. Это придает их творению особую человечность и самобытность, но и некоторую провинциальность.



Пино Н. Панель Петергофского дворца



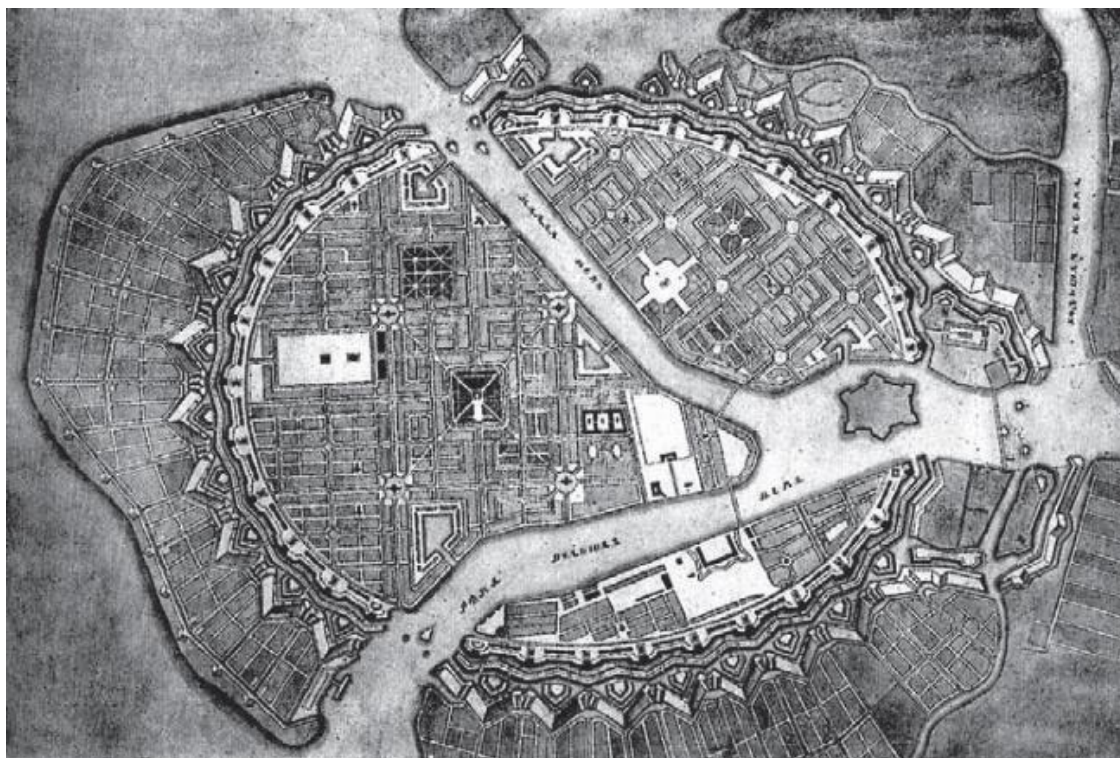
Изразцовая печь в Меншиковском дворце

Во внутренней планировке использовались анфилады и двусветные залы. Преобладали прямоугольные помещения. Круглый перекрытый сводами зал Кунсткамеры, созданный Земцовым, – редкое исключение. Интерьеры украшались дубовыми панелями с богатой бароч-

ной резьбой, узорными тканями, голландскими сине-белыми изразцами с орнаментальными, жанровыми и пейзажными сценками. Убранство дополнялось картинами иностранных мастеров, наборными паркетами, европейской мебелью, скульптурой и дорогой посудой. К началу 1720-х гг. производство предметов роскоши было налажено и на отечественных предприятиях: в 1716–1717 гг. открыта Шпалерная (гобеленовая) мануфактура и Императорский завод, выпускавший молочное стекло «под фарфор» с миниатюрными жанровыми сценками; в 1719 г. – мануфактура по производству бархата, шелковой парчи, позументов; в 1721 г. – гранильная фабрика в Петергофе, где обрабатывали мрамор, полудрагоценные камни и алмазы; в 1724 г. – *Монетный двор* в Петропавловской крепости.

1.2.3. Жан Батист Леблон

Особое место в архитектуре петровского времени принадлежит *Жану-Батисту Леблону* (1679–1719). Во время поездки во Францию ничто не вызвало такой зависти Петра I, как Версальский парк – творение великого Ленотра. «Хочу иметь парк как у французского короля в Версале» – писал он Екатерине. Был найден мастер, имевший европейскую известность – Жан Батист Леблон, ученик и соавтор Ленотра. Получив чин генерал-архитектора, что делало его главным архитектурным начальником в стране, Леблон прибыл в Петербург в 1716 г., опередив царя и его свиту, и приступил к составлению генерального плана столицы.



План оказался неудачным. Он не учитывал особенностей рельефа, стремясь вписать город в форму правильного эллипса. Предусматривалось его обнесение крепостной стеной, что ограничивало перспективы развития и с точки зрения градостроения являлось архаизмом. Центр предполагался на Васильевском острове. Это была идея не Леблону, а Петра I. По образцу Венеции или Амстердама, на месте современных проспектов и линий должна была протечь система каналов. При этом игнорировалось важное обстоятельство: центр города уже естественно сложился не на Васильевском острове, а в районе Адмиралтейской верфи.

План не был осуществлен, как «противный естеству», но ряд его положений поражает новаторством: рынок с развитыми коммуникациями в каждом районе; вынос на окраины скотобоев, госпиталей и кладбищ; школа в каждом микрорайоне; сосредоточение в центре «игрелищных мест»; единая система уличного освещения.

Превосходя талантом и образованием своих современников, Леблон был человеком честным и бескомпромиссным. Это вызывало зависть и недоброжелательство. Его идеи во многом опережали время. Он предложил оформлять интерьеры в домах знати изящными деревянными панелями, а русские вельможи требовали аляповатой барочной пышности, чем богаче, — тем красивее. В Летнем дворце и Монплези́ре Леблон впервые в Европе устроил водопровод и промывные уборные. У Людовика XV такие удобства появились только через два года, и он с детской непосредственностью демонстрировал их в действии почетным гостям. Вскоре они распространились по всему свету, но в России стали всего лишь темой для придворных зубоскалов. Городские усадьбы аристократии Леблон предложил строить, отступая от улицы, в глубине тенистых садов. В дальнейшем так и произошло, но тогда эта идея привела Петра I в ярость: нарушался принцип регулярности.

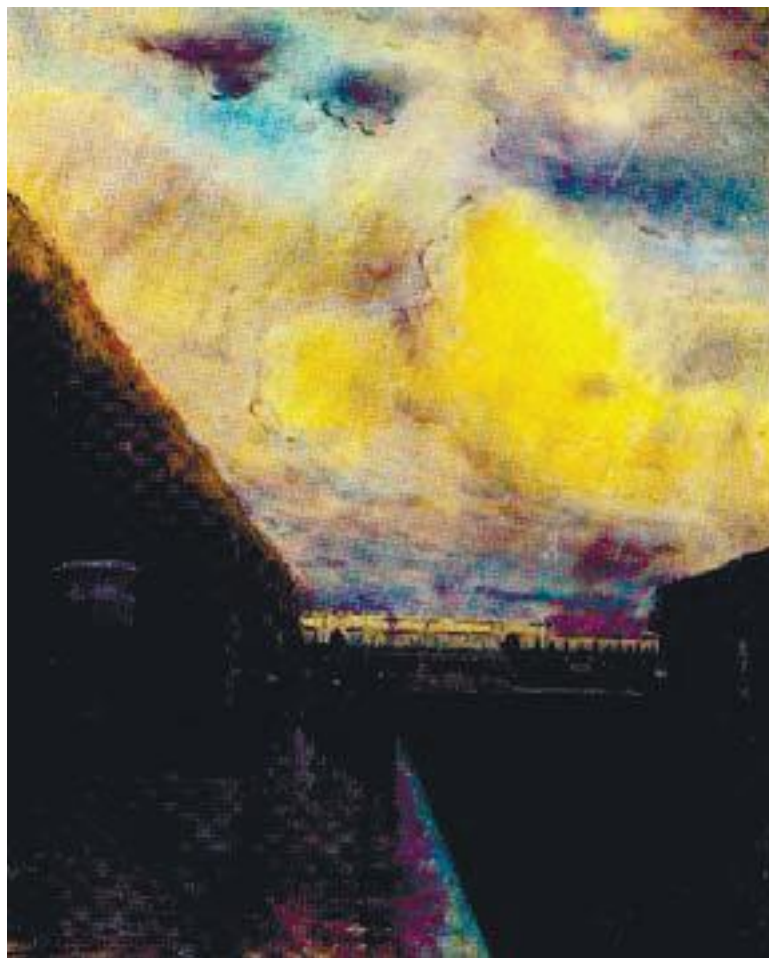


Цветочный партер. Петергоф. Нижний парк

Постепенно деятельность Леблона сосредоточилась в Стрельненском и Петергофском парках. Их расположение, открывающее панораму Финского залива, отражало традиционную для русского архитектурного мышления тягу к широкому простору. Леблон дополнил ее принципами классицистических парковых ансамблей: 1) ранжирование деревьев по ширине кроны и высоте; 2) выравнивание плоских участков; 3) придание холмам и уступам правильной геометрической формы; 4) выпрямление берегов рек и водоемов, дополнение их фонтанами, искусственными прудами и каскадами; 5) система *боскетов* — зеленых стен кустов вдоль пересекающихся под прямым углом или расходящихся веером широких прямых аллей; 6) водоемы, посадки деревьев и кустарников, клумбы и экзотические растения в кадках (осенью они убирались в оранжереи), скульптура, гроты и садовые павильоны образовывали сложные геометрические орнаменты. Все это превращало обширные территории в произведение искусства.

Необычны построенные при участии Леблона дворцы в Петергофском парке — *Монпле́зир*, *Эрмитаж* и *Марли*. Их отличает легкость, изящество линий и пропорций, большие окна, создающие внушительные застекленные пространства и облегчающие конструкцию, правиль-

ные ордерные формы. По своему духу творчество Леблона предвосхищало русский классицизм. Ранняя смерть мастера надолго прервала эту линию развития архитектуры.



Бенца А. Н. Король прогуливается в любую погоду. 1898. Х., м., пастель. ГМИИ

Существуют разные версии смерти Леблона. Возможно архитектор стал жертвой эпидемии, но автору представляются вполне убедительными свидетельства Андрея Нартова¹¹ и Якоба Штелина¹², в силу их историко-психологической достоверности. Они возлагают вину на Меншикова, под руководством которого строились каналы Васильевского острова. По своему обыкновению светлейший уворовал часть отпущенных средств, и каналы получились мелкими. Царь был в ярости. Он обратился за советом к Леблону и тот честно ответил: «Все скрыть, государь, и новые строить каналы». Этого государственная казна выдержать не могла. Никогда еще Меншиков не был так близок к катастрофе. Разбитая физиономия была мелочью в сравнении с возможными последствиями. Но царь, как обычно, простил любимца: «Сам виноват... забыл, что Меншиков не строитель, а разоритель городов». Натерпевшись побоев и страху, униженный генерал-губернатор счел Леблону своим врагом и искал случая покуситься. Он написал царю ложный донос: «Француз велит подрубать деревья в Петергофском парке» (на самом деле Леблон велел «стричь» деревья – отрезать сучья). Бросив все, Петр I прискакал в Петергоф и, увидев Леблону, избил его дубиной. Человеческое и профессиональное досто-

¹¹ Нартов А. К. Достопамятные повествования и речи Петра Великого // Петр Великий. М.: Пушкинский фонд. Третья волна. 1993. С. 283–284.

¹² (Штелин Я.) Подлинные анекдоты о Петре Великом, собранные Якобом Штелиным // Петр Великий. М.: Пушкинский фонд. Третья волна. 1993. С. 347–348, 361–363.

инство художника было втоптанно в грязь. Напрасно потом государь навещал больного, извинялся, бил Меншикова о стену, крича ему: «Ты виноват!». Сильнейшее нервное потрясение стало причиной или фоном болезни, от которой Леблон умер, не дожив до сорока лет.



Браунштейн Н. Ф. (с использованием идей Ж. Б. Леблona). 1721–1725. Эрмитаж. Петергоф

Выросший на традициях европейской культуры, он привык к тому, что «редкие таланты, в своем превосходстве над простыми смертными, подобны небожителям, а не ослам с поклажей»¹³. Микельанджелло мог швырнуть туфлей в Папу Римского, когда тот надоел ему своими советами и упреками. Казненный англичанами «тиран» Карл I в присутствии посторонних поднял кисть, оброненную Рубенсом, и подал ее художнику со словами: «Королю Англии не зазорно склониться перед Императором Живописи». «Король-солнце» Людовик XIV удостоил Ленотра, учителя Леблona, невиданной чести: их вдвоем несколько часов возили в кресле-каталке по аллеям Версальского парка. Наверно и Леблон мечтал о чем-то подобном. Но он забыл, что живет не в Европе. А в России эпоха Возрождения, остановившись в начале XVI в., в самой ранней стадии развития, так и не выполнив своих функций.

1.2.4. Скульптура

В отличие от искусств, имевших глубокие национальные традиции, русская скульптура находилась в стадии зарождения. В XVI в. церковь объявила ее «богомерзкой», отождествив с «католической ересью» и идолопоклонством. В результате, сохранившись в виде мелкой пластики (резьба по кости у поморов), в виде убранства небольших храмов на границе Европы и Азии («пермские боги») или как элемент архитектурного декора, скульптура так и не сложилась в самостоятельный вид искусства. При Михаиле Федоровиче англичанин *Кристофер Гэллоуэй*, придавая Спасской башне московского Кремля современный вид, установил на ней

¹³ См. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: АЛЬФА-КНИГА. 2008. С. 421–426.

четыре обнаженных статуи, символизировавших части света. Это вызвало скандал. По приказу патриарха фигуры были «одеты» в суконные драпировки, а потом и вовсе исчезли.

Общественное признание скульптуры связано с петербургским Летним садом. Вскоре после его основания (1704 г.) там были установлены *мраморные аллегории Истины, Красоты, Правосудия* и другие работы мастеров итальянского барокко *Пьетро Баратта, Антонио Тарсия, Джованни Бонацца*. По замыслу царя скульптура Летнего сада должна была выполнять важную воспитательную роль. «В садах, окружающих Летний дворец, шестьдесят скульптурных групп, украшающих фонтаны, знакомили петербургскую публику с баснями Эзопа. Текст басен был напечатан рядом. Статуи из позолоченного свинца не отличались красотой, но дидактическое намерение – превосходно»¹⁴. Еще раньше появились *бюсты Александра Македонского, Цезаря, Нерона, Яна Собесского, датской королевы Кристины* и других исторических деятелей. Они имели нравоучительное значение и свидетельствовали как о политических симпатиях и антипатиях Петра Великого, так и о возросшем интересе к античности.

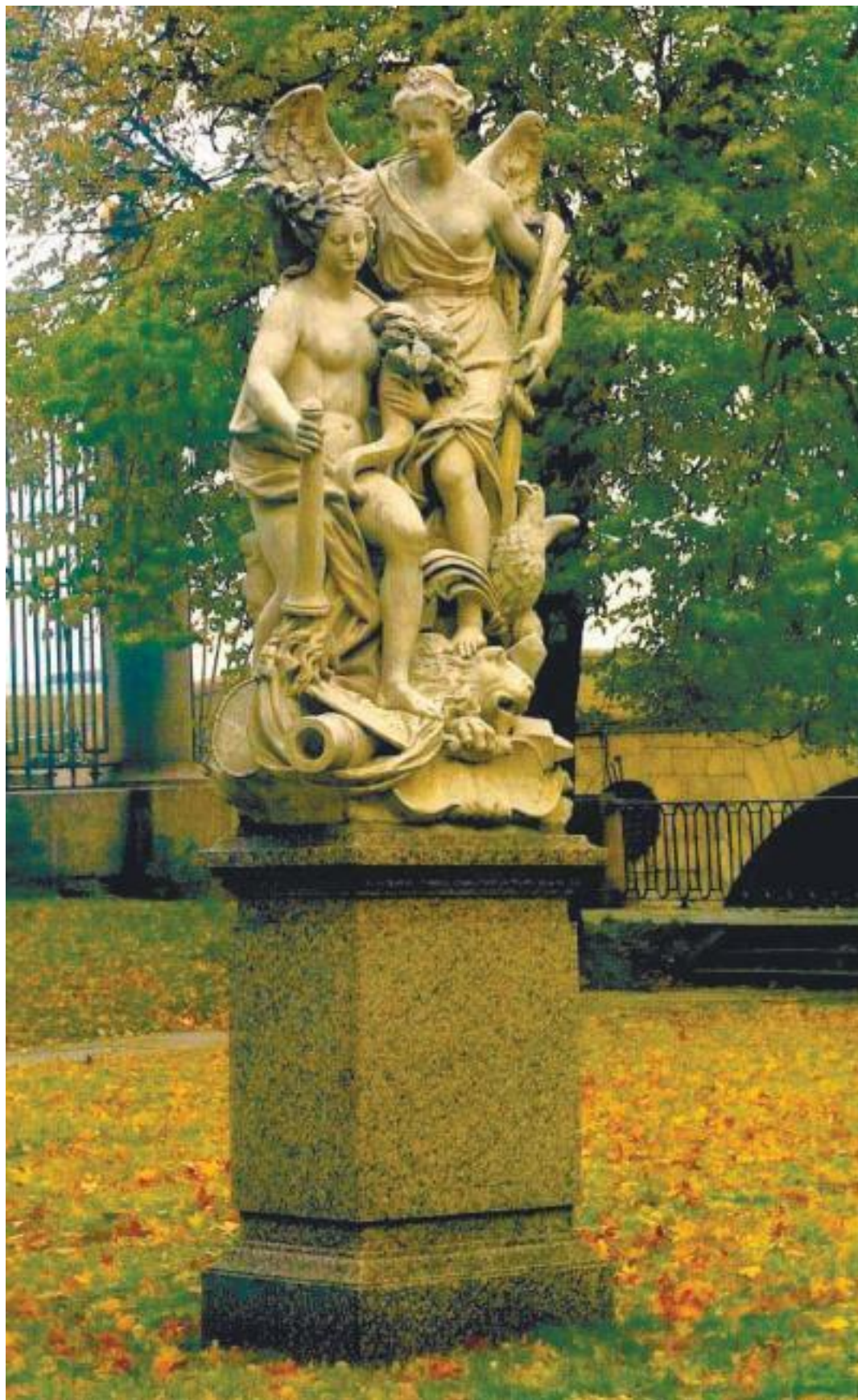
¹⁴ Валишевский К. Петр Великий. Исторический очерк. М.: «Квадрат». 1993. С. 345; Пыляев М. И. Старый Петербург. М.: «ИКПА». 1990. С. 58.



Иисус в терновом венце. XVIII в. Дерево. Пермь

Восхищение современников вызывала композиция Пьетро Баратта *«Мир и Изобилие»* – аллегория Ништадтского мира. Сидящая женская фигура с рогом изобилия (Россия) держит опрокинутый факел (война). Стоящая рядом Победа венчает ее лавровым венком, попирая ногой издыхающего льва (Швеция).

В 1719 г. в Летнем саду была установлена приобретенная в Италии подлинная античная фигура *Венеры Таврической*. Впервые в России женская обнаженная статуя выставлась на всеобщее обозрение. От ревнителей нравственности ее круглосуточно охраняли двое гвардейцев. После смерти Петра I ее убрали в павильон Грот, потом – в Таврический дворец, откуда она получила свое название, и, наконец, после смерти Потемкина – в Эрмитаж.



Баратта П. Мир и изобилие. Ок. 1722. Мрамор. Летний сад



Венера Таврическая. Римская копия по оригиналу III в. до н. э. Мрамор. ГЭ

Первым петербургским ваятелем считается *Андреас Шлютер* (1664–1714) – известный немецкий архитектор и скульптор, создатель императорского дворца в Берлине и конного памятника бранденбургскому курфюрсту Фридриху-Вильгельму II. На русскую службу он попал в 1713 г. Петр I назначил Шлютера адмирал-архитектором – высшим архитектурным начальником в стране, и выделил ему покои в своем Летнем дворце. Но петербургский климат за год свел мастера в могилу. После этого царю Петру пришлось ехать в Париж за Леблонем. За время, отведенное Шлютеру в Петербурге, он успел сделать 29 *терракотовых барельефов*, украсивших стены *Летнего дворца*. В типичной для барокко аллегорической форме они индифицирующе повествуют о перипетиях Северной войны и исполнены верой в конечную победу России.

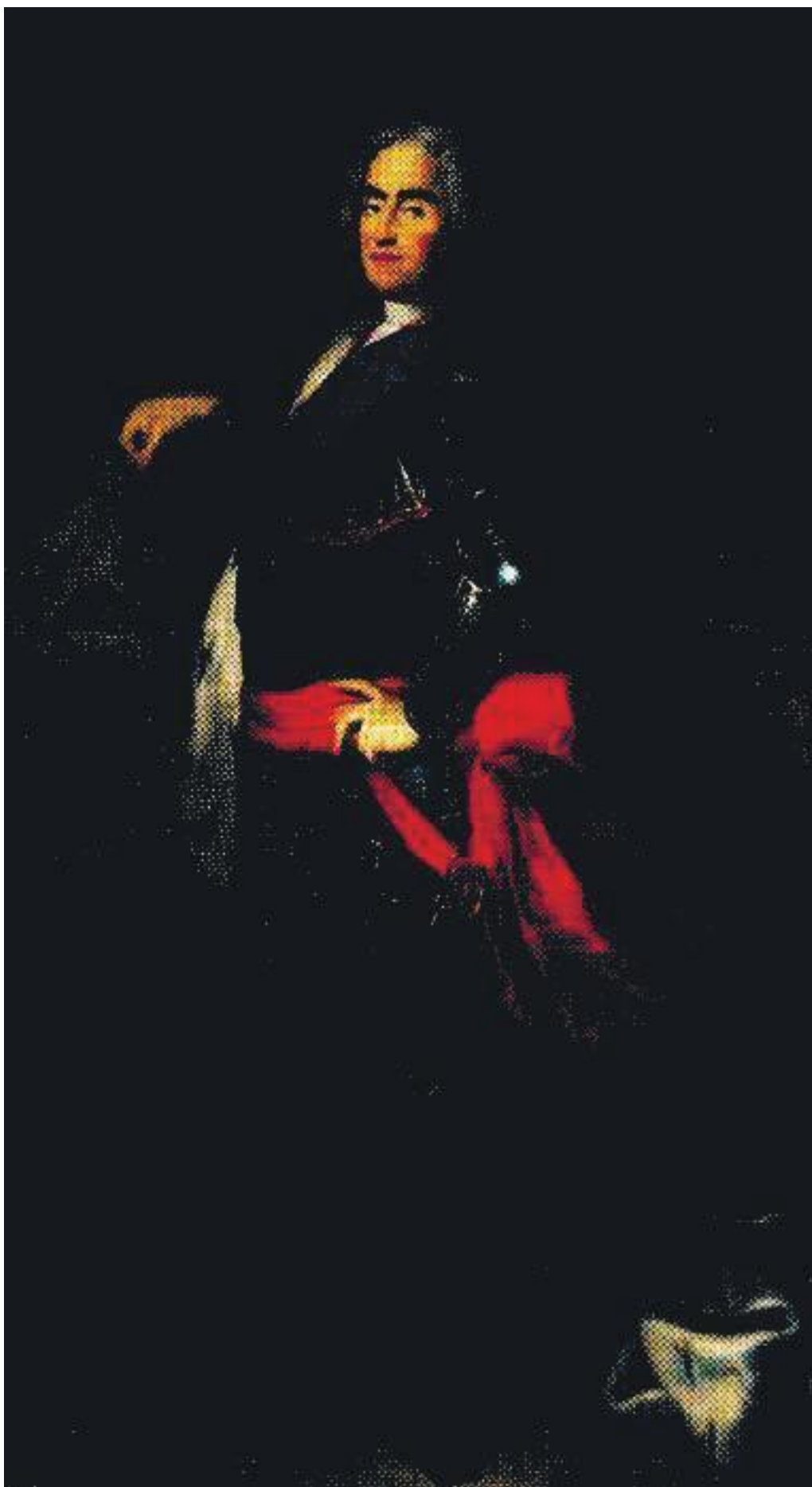


Шлютер А. 1713–1714. Рельефы Летнего дворца Петра I. Терракота



Шлютер А. 1713–1714. Похищение Европы. Барельеф Летнего дворца

Король только что образованной Пруссии, Фридрих-Вильгельм I (1711–1740) – «фельдфебель на троне», боготворил Петра Великого и подарил ему Янтарную комнату, вернее, не мог устоять перед настойчивыми просьбами царя. Фридрих-Вильгельм старался во всем подражать Петру, но на прусский манер. Он перенял у своего кумира главные педагогические средства – палку и мордобой. Когда его сын (будущий Фридрих Великий) увлекся либеральными идеями, король приказал повесить его наставника перед окнами спальни наследника, в назидание... В целях экономии бюджета, львиная доля которого уходила на создание образцовой армии и вышколенного государственного аппарата, Фридрих-Вильгельм I провел массовое увольнение с государственной службы мастеров искусств. Тогда-то и появился в Петербурге Андреас Шлютер.



Лейхнер Г. Портрет курфюрста Фридриха-Вильгельма I. 1743. Х., м. Лейпциг. Старый Ратхаус

Другой иностранный скульптор – француз *Никола Пино (1684–1764)*, сын известного резчика по дереву, автора декоративных панелей Версальского дворца, прибыл в Петербург в команде Леблона. Им созданы *деревянные позолоченные скульптуры для Монплезира и Большого Петергофского дворца* – аллегии искусств, навигации, коммерции и др. Не менее интересны выполненные им декоративные дубовые панели. Но вплоть до конца XVIII в. Пино не имел себе в России равных в изображении трепетного женского тела. Причудливость форм и линий, легкая фантазия и виртуозная техника исполнения позволяют считать Пино первым мастером русского рококо. После смерти Петра I он покинул Россию. Последующие работы скульптора принесли ему европейскую известность и прозвище «Ватто орнамента».



Пино Н. 1720-е. Кариатиды. Петергоф. Большой дворец

В честь победы в Северной войне в Москве бригадой из 43 резчиков и позолотчиков под руководством *Ивана Петровича Зарудного (ум. в 1727 г.)* по эскизу Д. Трезини был создан грандиозный *иконостас для Петропавловского собора*. В столицу его перевозили по частям. Он напоминает триумфальную арку с обилием резных колонн, вычурными иконными рамами,

точеными декоративными шнурами и тяжелыми кистями. Десятки больших и малых фигур в разнообразных позах создают бурный, восходящий вверх ритм. Своим содержанием и формами иконостас Петропавловского собора свидетельствует об успешном освоении традиций европейского барокко мастерами русской деревянной скульптуры.

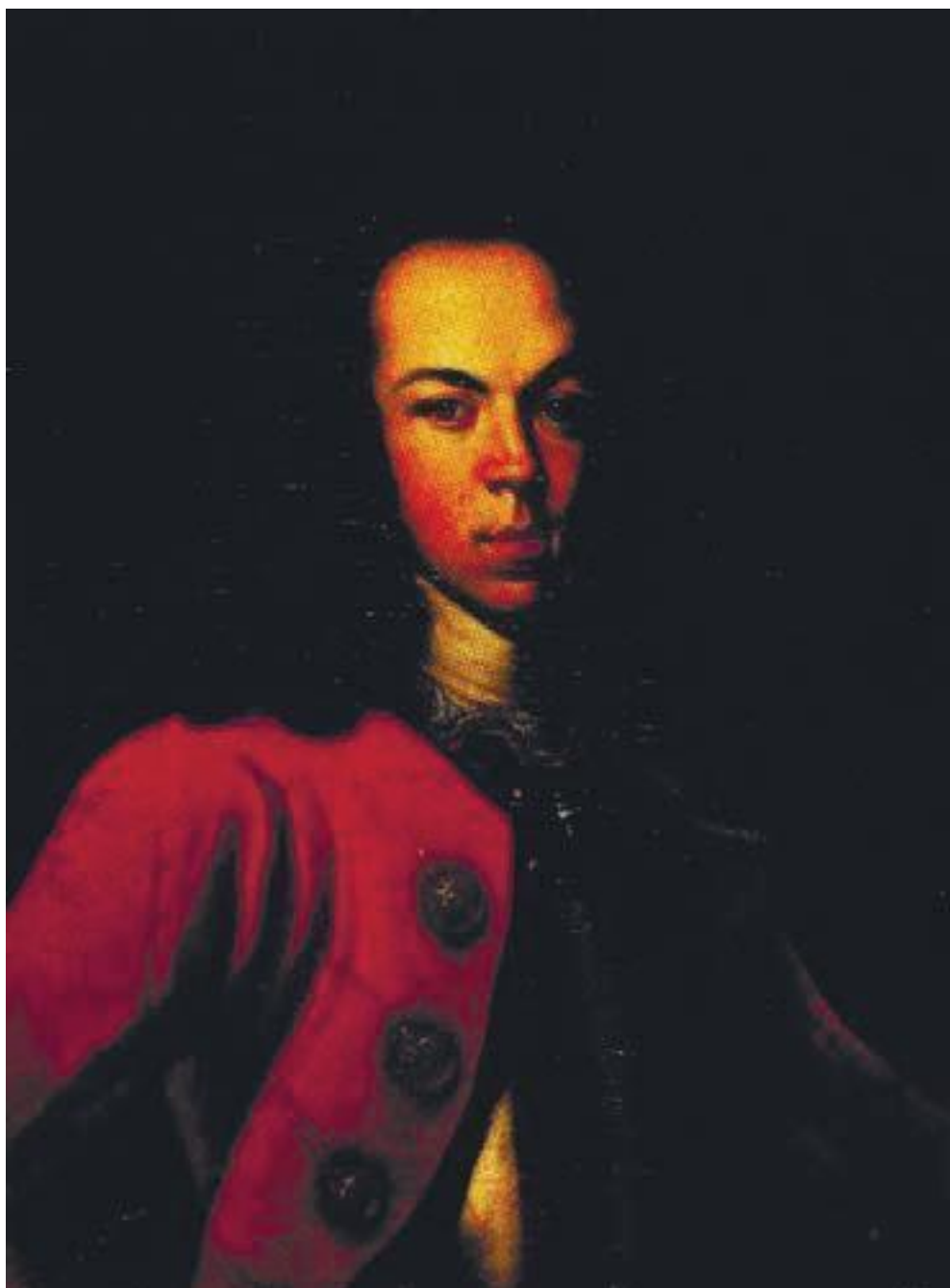


Зарудный И. Иконостас Петропавловского собора. 1721–1727

1.2.5. Живопись

К концу XVII в. русская живопись начинает осваивать достижения зарубежного искусства. На смену обратной перспективе приходит прямая. Передается глубина пространства. Условный фон заменяется пейзажем и интерьером (пока схематичными). Контурные линии уступают место светотени. Распространение масляной живописи позволило добиваться тончайших цветовых нюансов. Художники стремились достоверно изобразить пропорции и анатомию человеческого тела. Место парсуны занимают разнообразные типы портретов – парадный и интимный, парный и групповой, портрет-картина. Появляются новые жанры – аллегория, натюрморт, баталья. Большой Петергофский дворец украшается расписными плафонами светской тематики. В них впервые появляются *ню* – изображения обнаженного тела.

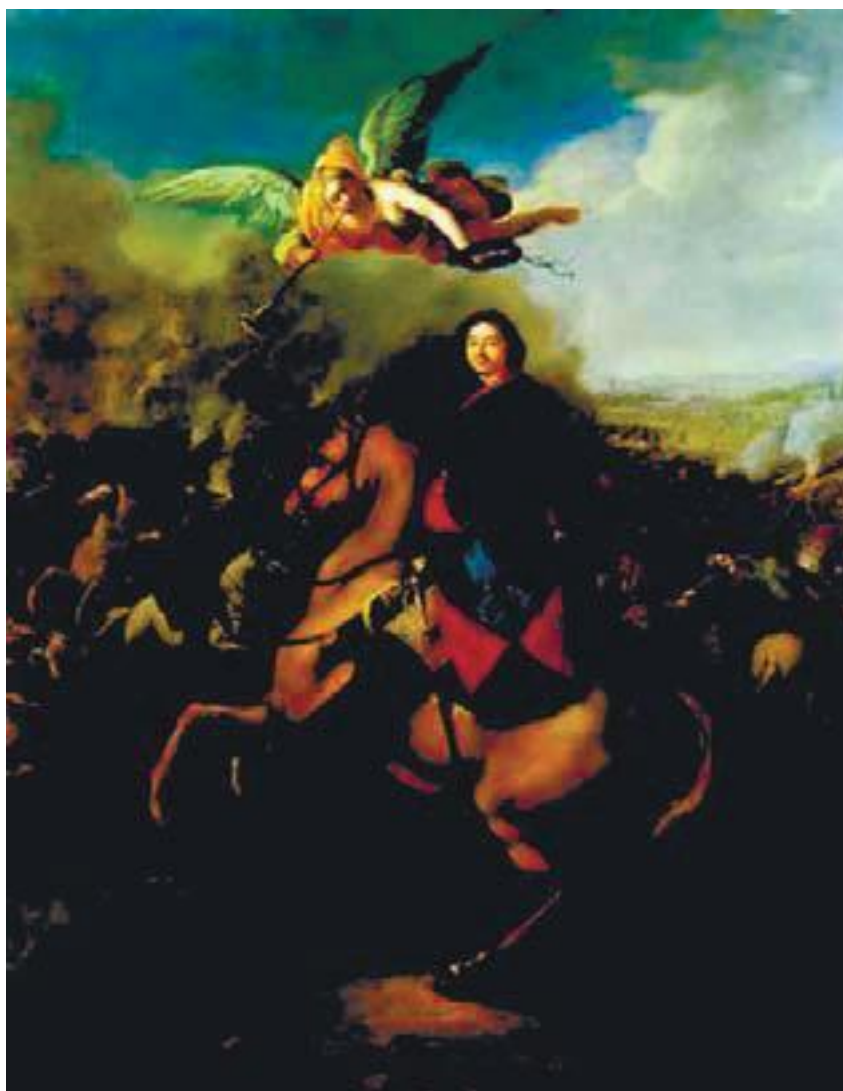
К сожалению, в Россию приезжали не лучшие европейские живописцы. Наиболее ярким из них был баварец *Иоганн Годфрид Таннауэр* (1680–1737), с 1711 г. работавший в Петербурге. Его *Портрет царевича Алексея* суховат и невыразителен, а *Портрет гр. Ф. М. Апраксина* – наоборот, слишком помпезен. Впрочем, невыразительность царевича, блестящие латы, дорогая мантия, парик и надменная поза графа вполне соответствовали характеру моделей. Известной работой Таннауэра является портрет-картина «*Петр I на фоне Полтавской баталии*». Несмотря на внешний лоск, недостатки картины очевидны: пространство изображено условно, нарушена световоздушная среда, а театрально-неестественная поза и идеальное благородно-возвышенное лицо царя, обращенное прямо на зрителя, решены в духе худших образцов французского барокко-классицизма.



Таннауэр И. Портрет царевича Петра Алексеевича. 1710-е гг. Х., м. ГРМ



Таннауэр И. Г. Портрет гр. Федора Матвеевича Апраксина. 1720-е. Х., м. Гатчина. Дворец-музей



Таннауэр И. Г. *Петр I на фоне Полтавской баталии*. 1720-е. Х., м. ГРМ

В 1720 г. в Петербург из Италии вернулся живописец *Иван Никитич Никитин* (ок. 1690–1741). Он был младшим сыном московского священника, духовника царицы Прасковьи. Художественное образование Иван и Роман Никитины получили в московской Оружейной палате у А. Шхоннебека, затем – у Таннауэра. Роман так и не смог преодолеть традиций парсуны, несмотря на обучение в Италии. В сравнении с младшим братом его талант скромнее. Первые работы Ивана Никитина – *портреты Прасковьи Ивановны* (1714 г.), *Анны Петровны*, *Натальи Алексеевны* (ок. 1716 г.), несмотря на мастерскую передачу фактуры материала – меха, парчи, бархата, по-таннауэровски красивы, поверхностны и безлики. Их позы схематичны, а изображение одежды, скрывая погрешности в знании анатомии, даже отдаленно не напоминает античный принцип «одежда – эхо тела». Четырехлетнее обучение в Венеции и Флоренции сделало Ивана Никитина лучшим живописцем петровского времени. В знак благодарности император удовлетворил пожелание флорентийского герцога Медичи, подарив ему «...единого самоеда, а другого калмыка сибирского». Он назначил Ивана Никитина придворным «персонных дел мастером», подарил землю на Мье, вблизи Синего моста, на правой стороне¹⁵ и финансировал строительство дома. Петр I намечал Никитина на пост директора Академии художеств и рекомендовал приближенным заказывать у него портреты, «дабы знали, что есть и из нашево народа

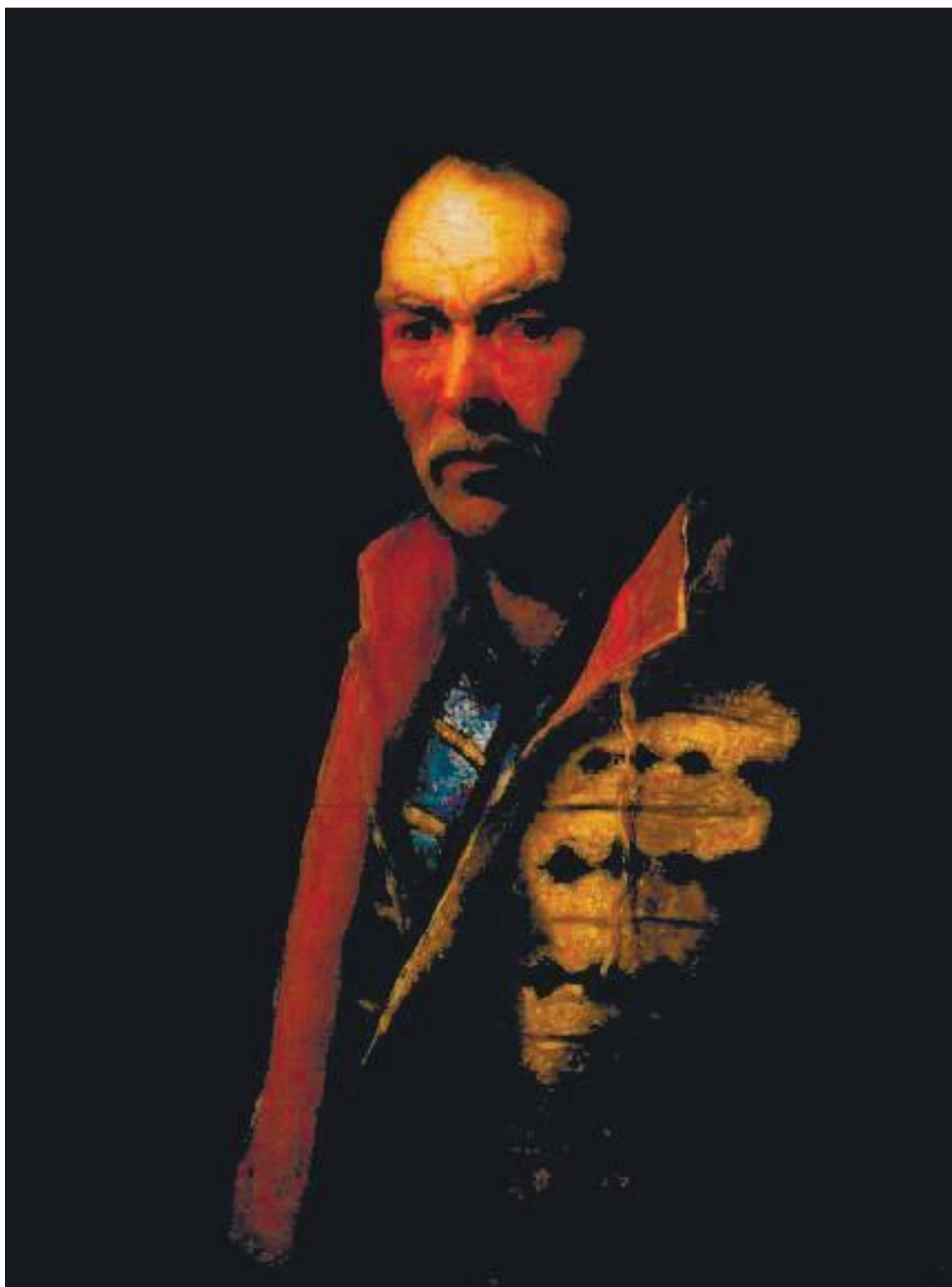
¹⁵ Первые художники Петербурга / Сост. В. Г. Андреева. Л.: 1983. С. 213.

добрыя мастера». Согласно преданию, желая помочь художнику, царь устроил аукцион его картин. Последнюю оставшуюся непроданной работу он предложил купить тому, кто больше всех любит своего императора. Торг выиграл подрядчик Крюков, строивший в Петербурге канал. Он уплатил фантастическую по тем временам сумму – 3000 руб. В награду Петр I объявил, что строящийся Крюковым канал отныне будет носить его имя.



Никитин И. Н. Портрет Прасковьи Ивановны. 1715. Х., м. ГРМ

В Собрании Русского музея находятся *Портрет напольного гетмана* и два портрета Петра I, выполненные в этот, самый плодотворный период творчества. Они восходят к лучшим традициям европейского реализма XVII в. – к Рембрандту, Хальсу, Веласкесу.



Никитин И. Н. Портрет напольного гетмана. 1720-е. Х., м. ГРМ

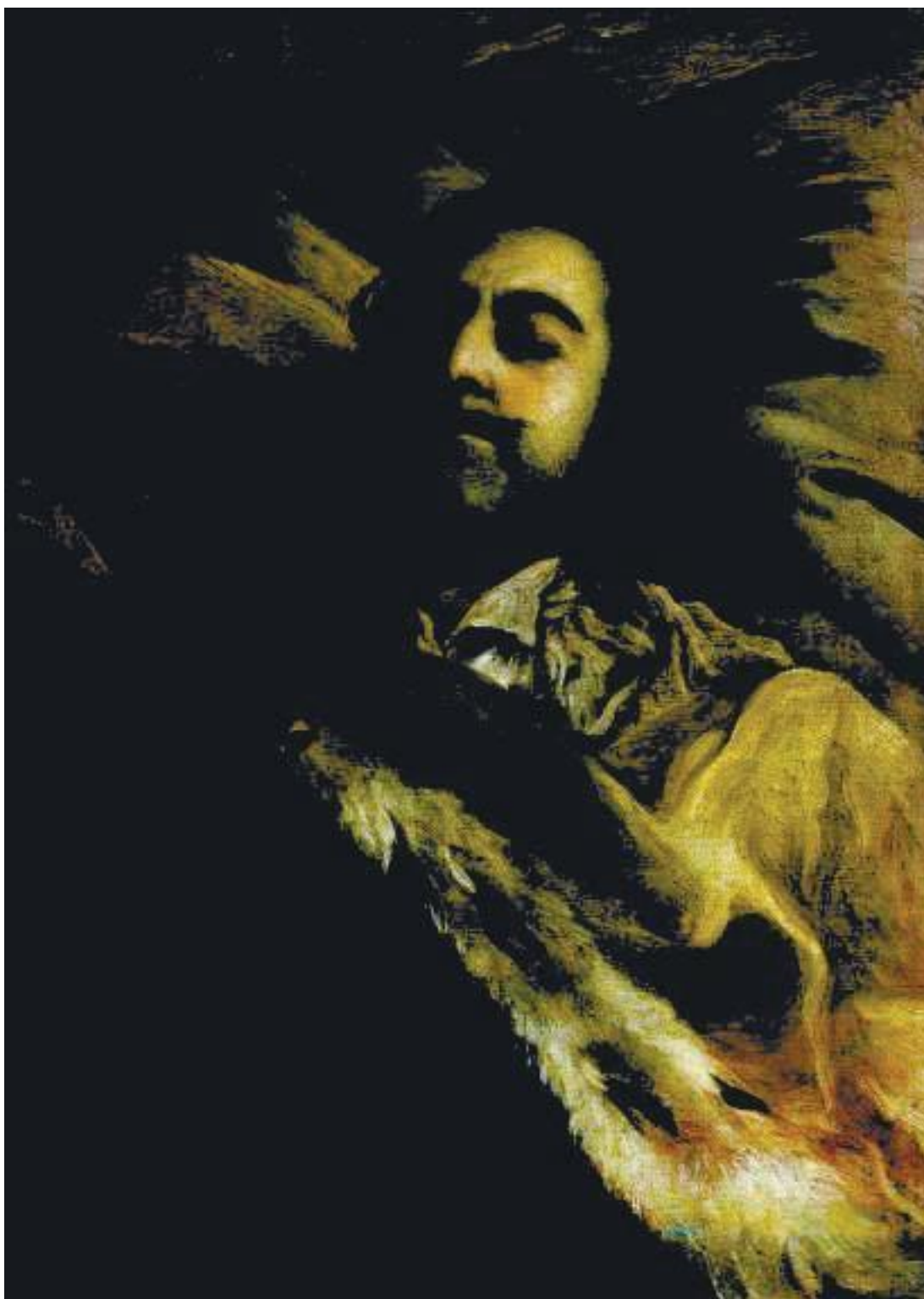
Предельно психологичен *Портрет Петра I (в круге)*. Полное отсутствие аксессуаров, любых намеков на заслуги и высочайшее положение. Простой темный камзол почти сливается с фоном. Все внимание концентрируется на лице. А оно поражает противоречивостью эмо-

циональных оттенков. С одной стороны, – спокойное достоинство и осознание выполненного долга. С другой, – одиночество, усталость, тоска во влажном взоре – отражение глубокой личной драмы царя в последние годы его жизни.



Никитин И. Н. Портрет Петра I (в круге). 1723–1724. Х., м. ГРМ

В январе 1725 г. Сенат поручил Никитину написать *Петра Великого на смертном одре*. Художник работал с натуры, быстро, крупными мазками. Неизвестно, видел ли он «Мертвого Христа» Мантеньи или Гольбейна, но его Петр достойно встает в этот ряд. В отличие от предшественников, Никитин дает вертикальный ракурс и, ограничивая пространство обзора, сосредотачивает внимание на лице государя. Государя почившего, но не мертвого. Никакой идеализации. Только глубокое уважение и скорбное раздумье о былом и будущем, которое Ивану Никитину ничего хорошего не сулило...



Никитин И. Н. 1725. Петр I на смертном одре. Х., м. ГРМ

Еще в XVII в. в России было хорошо известно искусство финифти (от греческого «финигитис» – светлый блестящий камень).

Ее основным компонентом была эмаль (*плавень*) – белый или серый сплав олова, свинца и толченого стекла. Для получения цветовых оттенков в него добавляли окиси разных металлов. На золотые или медные пластинки (диаметр 3–15 см.) с выпуклой поверхностью наносилось несколько слоев однотонной эмали. Каждый слой обжигался в течение 1–2 минут при температуре 750 градусов. Полученную таким образом блестящую гладкую поверхность поли-

ровали, а затем писали на ней изображение. Небольшие размеры миниатюры требовали виртуозной техники. Художники работали тонкими кисточками из горностаевых или беличьих хвостиков мелкими или точечными мазками. Краски нельзя было смешивать. Они наносились по очереди. Когда одна краска высыхала, изделие обжигали и наносили следующую, попутно подновляя и исправляя места, выгоревшие от сильного огня. В итоге краски полностью сплавлялись с грунтовкой. За счет нескольких слоев эмали и красок создавалась иллюзия глубины и объема, отдаленно напоминающая современную голограмму. Художественный строй финифтяной миниатюры отличался ювелирной тонкостью линий, прозрачной свежестью и чистотой цветовой гаммы. Малейшая передержка на огне давала трещину, губя все изделие, а изменение нагрева всего на несколько градусов резко меняло цветовые оттенки.

В XVII в. на Руси славились изделия эмальеров Москвы, Великого Устюга и, особенно, Сольвычегодска (Усольска). Финифтяные дробницы с яркими орнаментами, изображениями святых и религиозных сцен украшали Евангелия, церковные книги и утварь, оклады икон, ювелирные изделия, оружие и посуду. Однако Петр I не проявлял интереса к этому виду искусства до тех пор, пока не познакомился в Лондоне с *Шарлем Буатом* (1698 г.), выполнившим несколько миниатюр с изображением царя, взяв за основу его парадный портрет работы Годфри Неллера. Петра Великого мало интересовали художественные достоинства миниатюр. Он немедленно нашел им практическое применение в качестве наградных знаков для знатных иностранцев и дипломатов. Их носили как ордена, на груди, приколов к банту или на ленте.



Буат III. Портрет Петра I. 1698. Медь, эмаль

Основателем портретной финифтяной миниатюры в России считается *Григорий Семенович Музицкий* (ок. 1670 – ок. 1739). Известно лишь шестнадцать подписных его работ (из них шесть в Эрмитаже) и несколько отрывочных фактов биографии. Г. Музицкий был мастером Оружейной палаты. Около 1711 г. он переехал в Петербург и, прожив здесь до самой смерти, работал «финифтяных дел мастером» Оружейной канцелярии. Ранние работы Музицкого отличаются наивностью изображения, подчеркнутой декоративностью и парсунной

неподвижностью, но в то же время свидетельствуют о знакомстве мастера с приемами современного европейского искусства.



Музыкайский Г. С. 1707. Портрет Петра I. Эмаль. Гос. Оружейная палата

Таков, например, «*Семейный портрет Петра I*» (1716 г.), изображающий никогда не существовавшую семейную идиллию. Композиция, вписанная в удлинённый восьмиугольник, построена в соответствии с принципами французского классицизма: головы Петра Великого, царевича Алексея и юного Петра Петровича (который умер в раннем детстве, но изображён на миниатюре лет на десять старше своего возраста) являются вершинами правильного треугольника. Выпадающая из треугольника фигура Анны Петровны уравновешена драпировкой с виртуозно прописанными складками. Драпировки, архитектурный фон и нарядная цветовая гамма – наиболее сильная сторона данной работы. Художник ещё плохо владеет анатомией. Он не умеет писать руки и лица. Ноги Петра I непомерно коротки и худы, а головы царя и царицы слишком велики. Мастер, скорее всего, не видел принцесс. От того их лица являются уменьшенной копией лица матери.



Муслинский Г. С. 1716. Семейный портрет Петра I. Эмаль. ГИМ

Лучшими в наследии Г. Муслинского являются парные портреты Петра I на фоне Петропавловской крепости и Троицкой площади в Петербурге (1723 г.) и Екатерины I на фоне Екатерингофского дворца в Петербурге (1724 г.). Рисунок и моделировка полуфигур, изысканное сочетание высветленных контрастных тонов свидетельствуют о резко возросшем мастерстве. Наряду с портретами Л. Каравакка и бюстами К. Б. Растрелли эти миниатюры могут считаться образцом барочного парадного портрета.



Муסיкийский Г. С. Портрет Петра I на фоне Петропавловской крепости и Троицкой площади в Петербурге. 1723. Финифть. ГЭ



Муסיкийский Г. С. Портрет Екатерины I на фоне Екатерингофского дворца в Петербурге. 1724. Финифть. ГЭ

Григорий Мусикийский не имел учеников и не создал школы. В виду ухудшающегося зрения, понимая необходимость продолжения начатого им дела, он в 1723 г. подал императору челобитную с просьбой дать ему учеников и повысить жалование. В следующем году Петр I вызвал из Москвы еще одного мастера по финифти – *Андрея Григорьевича Овсова* (ок. 1678–1740-е), который был также иконописцем и расписывал знамена. От него осталось одиннадцать подписных произведений. Из них наиболее известны *портреты Петра I, Екатерины I, Петра II*. Работы Овсова отличаются техническим совершенством, сдержанной, но богатой оттенками и полутонами цветовой гаммой. Она соответствовала цвету драгоценных камней, которые позднее были изъяты для украшения портретов царствующих особ. В 1725 г. на двух золотых червонцах Овсов выполнил финифтяные «*очи к восковой Его Императорского Величества персоне*» К. Б. Растрелли. Отражая солнечные блики или свет свечей, они создавали иллюзию реальной жизни.



Овсов А. Г. Портрет Петра I. 1725. Финифть. ГИМ

Со смертью Петра Великого искусство миниатюрного портрета пришло в упадок и возродилось только в конце 1750-х гг., о чем с восторгом писал М. В. Ломоносов:

Искусство, коим был прославлен Апеллес
И коим ныне Рим главу свою вознес,
Коль пользы от Стекла приобрело велики,
Доказывают то Финифти, Мозаики,
Которы в век хранят геройски бодрость лиц,
Приятность нежную и красоту девиц,
Чрез множество веков себе подобны зрятся
И ветхой древности грызенья не боятся.

1.2.6. Графика

Петровские реформы содействовали развитию графики. Она приобрела разнообразные жанры: титульные листы, учебные таблицы, навигационные сигналы, архитектурные планы, виды городов, баталии, триумфальные шествия и празднества, портреты, аллегии. Быстрота реакции на происходящие события, большая тиражность и легкость распространения делали гравюру важным источником информации, средством государственной пропаганды в стране и за рубежом. По приблизительным подсчетам в первой четверти XVIII в. книг с иллюстрациями и отдельных гравюр было издано в 100 раз больше, чем за все предыдущее столетие¹⁶.

Искусством гравюры Петр I увлекся, будучи в Голландии. Он пригласил на русскую службу известного гравера Адриана Шхоннебека (1661–1705), члена Лейденской академии, европейски образованного человека, владевшего пятью языками. Специально для царя он написал на голландском языке методическое руководство по технике гравирования. Вплоть до своей смерти Шхоннебек жил в Москве. Он создал ряд гравюр, по барочному темпераментных и аллегоричных. Его лучшими произведениями считаются *портреты Петра I, Б. П. Шереметева* и три листа, изображающие боевой корабль «Предистанция», заложенный лично Петром I на Воронежской верфи. Шхоннебек обучил нескольких русских граверов, лучшим из которых был А. Ф. Зубов.

Работы мастеров XVII в. – С. Ушакова и Л. Тарасевича были выполнены в технике *резцовой гравюры*. Рисунок вырезался специальным резцом на металлической пластине, после чего она покрывалась краской. Затем доску вытирали дочиста, и краска оставалась лишь во врезанных в металл линиях рисунка. Оттиск получали под прессом. Линии в резцовой гравюре слегка выпуклы. Это отличает ее от гравюры на дереве, где линии несколько вдавлены. Адриан Шхоннебек обогатил русскую графику новой техникой – *офортом*. Металлическая доска покрывалась кислотоупорным лаком. Рисунок наносился иглой путем процарапывания лака до металла. Затем доска погружалась в раствор азотной кислоты (офорт – от франц. «крепкая водка» – азотная кислота). Она разъедала металл в освобожденных от лака местах и давала глубокий рисунок. Места, которые при печати должны дать более интенсивный тон, протравливались несколько раз. Остальная часть доски на это время покрывалась новым слоем лака. Это давало богатейшую гамму оттенков черного цвета.

¹⁶ Сидоров А. А. Рисунок старых русских мастеров. М.: Искусство. 1956. С. 66.



Шхоннебек А. 1704. Фейерверк 1 января 1704 г. Офорт

В 1702 г. в Россию приехал племянник и ученик А. Шхоннебека *Питер Пикарт* (1668–1737). После смерти учителя он работал параллельно с А. Ф. Зубовым. Совместно они создали «Конклюдзио» (1715 г.) – сложную аллегорическую композицию для «Книги Марсовой» – первой истории Северной войны.

Петр Великий изображен на фоне морского сражения в доспехах с подзорной трубой и андреевским крестом в руках. Он смотрит на зрителя с кормы многопушечного корабля. Напротив, на ступенях каменного строения, – императрица, сопровождаемая дочерьми, с обо- жанием смотрит на монарха. В верхней части гравюры парящие Славы приветствуют его зву- ками труб и держат над головой лавровый венок. Двуглавый орел сжимает в когтях стрелы, а Плутоидея сыплет на землю монеты, которые народ ловит шапками. Нептун и Марс обсу- ждают происходящее, а Геркулес занес дубину над поверженным противником. Художественный язык «Конклюдзио» является визуальным воплощением пышных барочных метафор Феофана Прокоповича и современной ему панегирической литературы: «Богом венчанный, укрепляе- мый и прославляемый священнейший монарх», «благочестия поборник и разоритель идо- лослужения», «неусыпающий в бранях воин-победитель на суше и на море, любитель мудрости и основатель красоты и славы своего отечества».



Пикарт П., Зубов А. Ф. Конклюзия. 1715. Офорт. Фрагмент

Работы Шхоннебека и Пикарта отличались по-европейски торжественной многословностью, высокой техникой и обстоятельной подробностью. Но в них не было главного – национального пафоса. Это качество придал русской гравюре Алексей Федорович Зубов (ок. 1682–1751). Его отец был известным иконописцем Оружейной палаты Московского Кремля и работал вместе с Симоном Ушаковым. Очень рано осиротев, Алексей Зубов и его брат Иван пошли по стопам отца, овладев техникой иконописи. В 1699 г. Алексей был направлен для обучения к А. Шхоннебеку. Его самая ранняя работа – «Маленькая персонка» (ок. 1704 г.) получила восторженный отзыв учителя.



Зубов А. Ф. Маленькая персонка. Ок. 1704. Меццо-тинто

Обычный для европейского барокко образ ребенка отличается легкостью и свободой, небывалой для отечественного искусства того времени. Это первая русская гравюра, выполненная в технике *меццо-тинто*. Металлическую доску с помощью специальных инструментов предварительно покрывали мельчайшими углублениями, добиваясь шероховатой поверхности. При печати она давала сплошной бархатисто-черный тон. Для получения рисунка доску в нужных местах выравнивали, скоблили и полировали. Чем больше сглаживалась шерохова-

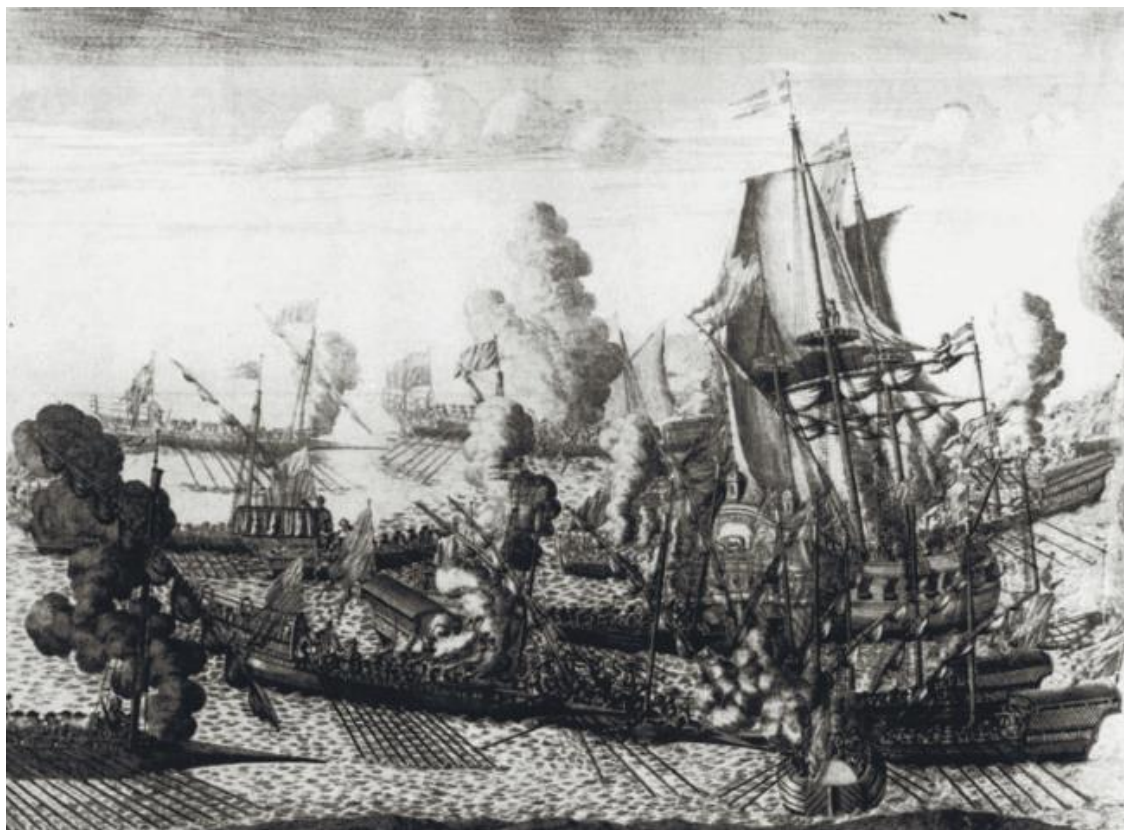
тость, тем меньше доска принимала краски. Техника меццо-тинто позволяла добиться сочной контрастной светотени и тончайшей градации тонов.

В 1711 г. Петр I обратил внимание на гравюру Зубова «Торжественный вход русских войск в Москву после Полтавской победы». Это был национальный триумф. В разных концах Москвы построили семь триумфальных ворот. Шествие пленных шведов длилось почти сутки (в 1944 г. Сталин частично скопирует этот опыт). С помощью лентообразной композиции, напоминающей гигантский слалом, Зубов изобразил шесть рядов, отчетливо обозначив направление их движения. В первом ряду изображен Преображенский полк; во втором – пленные шведские фельдмаршалы и генералы, за которыми едут верхом Петр I, Меншиков и Долгорукий; в третьем ряду – шведские офицеры и трофейные носилки Карла XII, которые везут две лошади; далее – трофейные пушки, шведские знамена и пленные солдаты. Необходимость изобразить все зрелище в подробностях заставила художника нарушить законы линейной перспективы. Тем не менее, каждый ряд по мере удаления от первого плана гравирован с меньшей цветовой насыщенностью, создавая впечатление пространственной глубины.

Это была первая зубовская гравюра, выполненная в Петербурге. Петр I поставил его во главе гравировальной мастерской при петербургской типографии. Гравюры Зубова – живой отклик на события времени: *сражения при Полтаве, деревне Лапола и реке Пелкиной, Гангуте и Гренгаме, свадьба Петра I и Екатерины, свадьба карлика Петра I Яким Волкова, Панорамы Васильевского острова и Александро-Невской лавры, две панорамы Санкт-Петербурга (1716 и 1727 гг.), торжественный ввод в Санкт-Петербург плененных шведских фрегатов, портреты и аллегории.*



Зубов А. Ф. Торжественный вход русских войск в Москву после Полтавской победы. 1711. Офорт



Зубов А. Ф. Сражение при Гангуте. 1714. Офорт

Сражения при Гангуте и Гренгаме – открыли в русском искусстве жанр морской баталии. В первой из них Зубов отказался от традиционной передачи плана сражения и сосредоточил внимание на кульминационном моменте – нападении русских галер на шведский флагман «Элефант». Тщательное воспроизведение подробностей боя создает ощущение страстного динамизма и энергии.

Другое композиционное решение имеет «Баталия при Гренгаме». Здесь сражение показано во всей полноте и разворачивается на широком водном пространстве с четко обозначенной линией горизонта, обрамленной причудливыми облаками. Возвышенный ракурс и панорамный обзор не позволяют рассмотреть детали, но придают изображению эпический размах.



Зубов А. Ф. Баталия при Грейнгаме. 1720. Офорт



Зубов А. Ф. 1717. Вид Летнего сада. Офорт

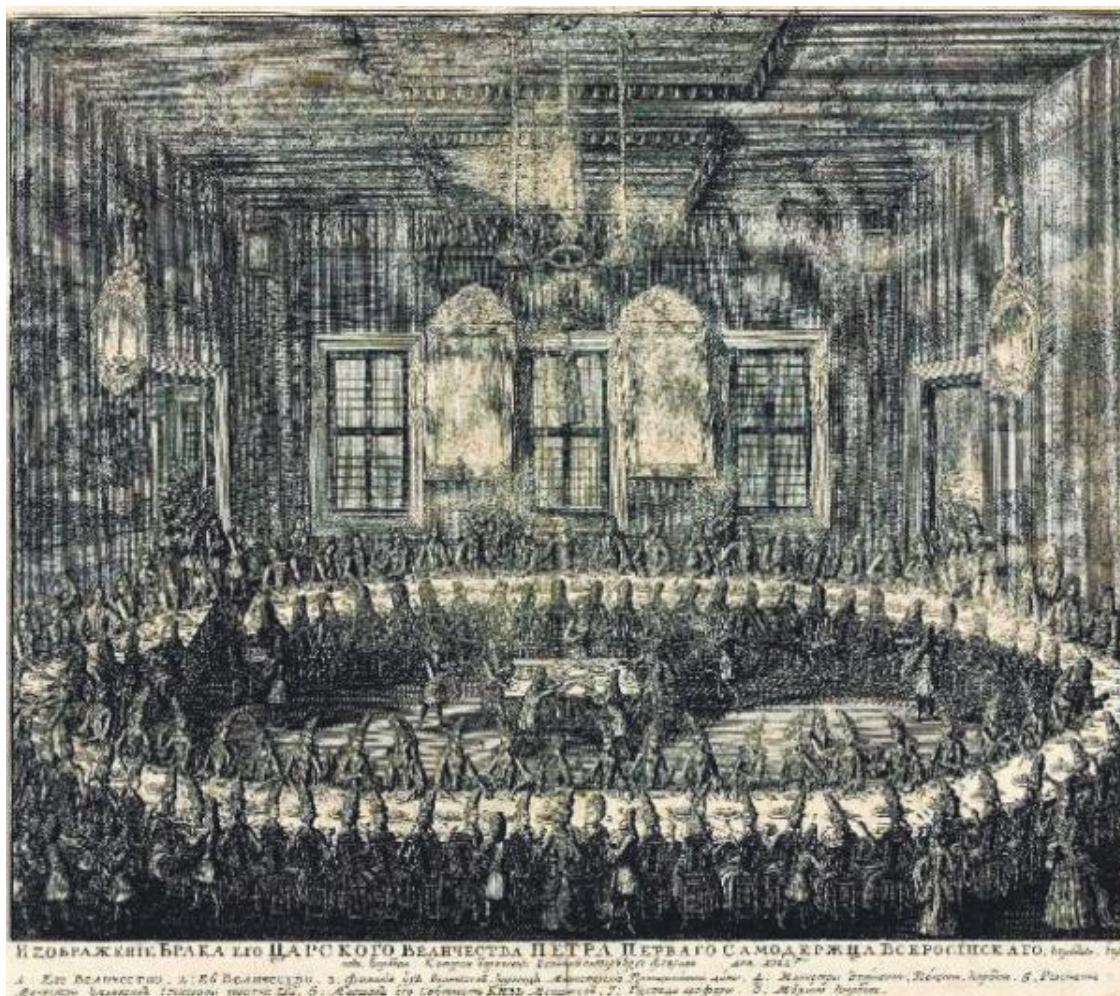
Панорамные гравюры Зубова отличает лентообразная композиция и угол зрения с высоты птичьего полета. Это придает им возвышенный пафос. С первого взгляда бросаются в глаза барочные элементы: пышные картуши из аллегорических фигур, поддерживающие надписи; причудливые формы парусов, облаков и клубов дыма, создающие впечатление некой фантастичности. Но при внимательном рассмотрении открывается главное – повествовательность. Огромное количество тщательно исполненных подробностей занимает все пространство гравюры, почти не оставляя белого поля, и требует рассмотрения через увеличительное стекло. С одной стороны, это барочная идея о человеке, как букашке перед непостижимостью божественной вселенной, но с другой – прием нарождающегося просветительского реализма. В этой связи уместной будет аналогия творчества Зубова с романами его английского современника Джонатана Свифта. Достаточно вспомнить, как явно фантастический рассказ о стране лилипутов переходит в подробнейшие описания их быта, домов, оружия, кораблей и т. д., настолько протокольно-точные, что это заставляет забыть об условности сюжета.

Петербург в изображении Зубова – художественный образ. Зубовские панорамы не следует рассматривать как исторический источник. Петр I заказывал их по пропагандистским соображениям. Он велел всем архитекторам давать Зубову чертежи и проекты. Многие изображенные им здания так и не были построены. К тому же, в петровскую эпоху архитектурное проектирование имело весьма приблизительный характер. В ходе строительства план многократно изменялся и конечный результат часто не имел ничего общего с первоначальным проектом.



Зубов А. Ф. 1715. Пленные Шведские корабли, введённые в Санкт-Петербург после Гангутского сражения. Офорт

Нельзя считать документальными и событийные гравюры. Как правило, они создавались заранее и являлись частью подготовки торжества. Не случайно на гравюре «Изображение брака Его Царского Величества Петра Первого... который отправлен в Санкт Питеръбурге февраля... 1712-го» не проставлена дата, а цифрами обозначены только обязательные участники – царская чета, принцессы, Меншиков и те немногие лица, чьи места были заранее определены протоколом.



Зубов А. Ф. 1712. Изображение брака Его Царского Величества Петра Первого. Офорт

1.2.7. Литература

В художественных системах барокко и классицизм, в синтезе искусств петровской эпохи литература не играла ведущей роли. Ей еще предстояло освоить достижения европейского Ренессанса и Просвещения. Основными тенденциями в развитии литературы являлись: 1) завершение процесса обмирщения; 2) признание вымысла одним из ведущих факторов художественного произведения; 3) создание новой жанровой системы при сохранении таких традиций, как патриотизм, связь с фольклором, интерес к человеческой личности, сатирическое осмеяние и публицистическое обличение человеческих и социальных пороков. Дидактическая функция в литературе преобладала отчетливее, чем в других искусствах, лишая ее самооценности и делая прислужницей идеологии. Центральная задача литературы состояла в идейно-политическом и нравственном просвещении и воспитании всех россиян, отдельных сословий и конкретного человека новой эпохи. Не случайно ведущим жанром становится официальный *панегирик* – апология государственных и гражданских добродетелей. Важнейшие из них – не богатство и знатность рода, а общественная польза, энергия, ум и храбрость, способные возвести личность на высочайшую ступень социальной лестницы.

Круг российских читателей первой четверти XVIII в. составляло городское население разных сословий. Литература ориентировалась как на именитых, так и на простой люд. Это нашло отражение в жанровом разнообразии произведений, от панегириков, иностранных книг

и переводов до беллетристики: переделок эпических жанров фольклора, «гишторий», «анекдотов», воспоминаний, записок, легенд.

Среди «гисторий» («гишторий») наиболее известными были *«Гистория о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли»*, *«Гистория о Александре российском дворянине»* и *«Гистория о некоем шляхецком сыне»*. В основе их сюжетного ядра – библейская притча о блудном сыне. Но последствия ухода юноши из родительского дома решаются по-новому, в духе времени: молодости сопутствует успех. «Гистория о российском матросе...» повествует о бедном дворянине, который вынужден ради денег отправиться в Санкт-Петербург и стать матросом. Через несколько лет он, несмотря на «худородность», достиг богатства, любви и королевского трона. В то время такой исход отнюдь не казался фантастичным. У всех перед глазами был пример А. Д. Меншикова или Екатерины I, а «Табель о рангах» потенциально открывала перед любым свободным человеком путь к высшим сферам социальной иерархии. Автор не случайно сделал своего героя матросом. Это была популяризация новой перспективной специальности. Пропагандистская направленность произведения усиливается с помощью сюжета и языка. Они напоминали хорошо знакомые читателю произведения устного народного творчества, например, трансформацию Ивнушки-Дурачка в Ивана-Царевича.



Гунст Питер ван. Портрет кн. Б. И. Куракина. 1690-е. Офорт

Многочисленные мемуары позволяют увидеть эпоху глазами представителей разных сословий. Парадный фасад империи предстает в мемуарах князя *Б. И. Куракина* «*Гистория о царе Петре Алексеевиче*». В произведении мало говорится о самом императоре. Зато Куракин точно и беспощадно рисует образы людей, окружавших царя, их привычки и нравы. Большой интерес представляют мемуары сержанта *Никиты Ивановича Кашина* «*Поступки и забавы императора Петра Великого*». Их ценность в простоте. Он не был близок к царю, но часто его видел. Автор не нравоучительствует, а рассказывает о том, как Петр жил, что ел, во что одевался и т. п. Это портрет царя и его эпохи глазами вполне лояльного простого человека.

Ценные записки оставил *Андрей Константинович Нартов* (1680 или 1694–1756) – выдающийся механик-самоучка, создатель самых совершенных токарных, винторезных и монетных станков XVIII в., театральных машин. Нартов обучал Петра I токарному делу, постоянно жил в отведенной ему комнате Летнего дворца и общался с царем ежедневно. Его осведомленность о бытовых деталях, настроениях, об отношении государя к людям сомнений не вызывает. В

1736–1743 гг. Андрей Нартов заведовал механической мастерской петербургской Академии наук.



НХ. Портрет А. К. Нартова. 1710-е. Х., м. Киев. ГМУИ

Для первой трети XVIII в. были характерны произведения, близкие к мемуарам – *анекдоты*. Они не являются литературными произведениями в привычном понимании. Их записывали как рассказы очевидцев или участников событий и деяний великих людей. В анекдотах XVIII в., в отличие от современных, юмора, как правило, нет. Обычно это нравоучительные новеллы, главное в которых воспеть для потомков значительные поступки и черты характера исторической личности. Царь Петр, разумеется, является главным героем анекдотов своего времени, образцом для подражания. В них масса нравоучительного вымысла. Тем не менее,

многие ситуации и события, описанные *Андреем Нартковым, Иваном Голиковым, Якобом Штелиным*, в той или иной степени подтверждаются другими источниками и документами.

Благодаря мемуарам, запискам и анекдотам современный читатель может почувствовать дух эпохи, ее внешний облик, особенности социальных типажей, одежды, межличностных отношений, праздники и будни, заботы, восторги и обиды.

Ярким олицетворением Просвещения и обмирщения духовной жизни является личность *Феофана Прокоповича (1681–1736)* – реформатора церкви, крупнейшего идеолога и писателя петровской эпохи, родоначальника жанра панегирика и церковной проповеди «к случаю», первого петербургского литератора. Киевлянин Прокопович получил первоначальное образование в униатской школе, затем – в православной Киево-Могилянской академии и, наконец, – в иезуитской коллегии св. Афанасия в Риме. К 23 годам он до тонкостей знал особенности любых христианских конфессий и философских школ, от Аристотеля до Декарта, Спинозы и Гуго Гроция. Его библиотека насчитывала около 3000 томов. Позднее (1717 г.) он поразил обширностью познаний Парижскую академию наук, исправив ошибки в ее географических атласах. За это она избрала Прокоповича своим почетным членом. В 1704 г., по возвращении в Киев, он принял монашество и вскоре стал ректором Киево-Могилянской академии.



НХ. Портрет Феофана Прокоповича. 1750-е. Д., м. ЧС

Однако исключительно духовная карьера мало устраивала энергичного, склонного к интригам честолюбивого Феофана. Иезуитское воспитание в духе Макиавелли, примеры «духовной» карьеры Ришелье и Мазарини заставляли его желать большего и искать свое место в высших эшелонах власти на почве борьбы с католиками, иезуитами, явными и тайными врагами петровских реформ.

В Киево-Могилянской академии Прокопович читал курсы *«Поэтики»* и *«Риторики»*. В них он сформулировал эстетические принципы, положенные позднее в основу его собственного литературного творчества. Это дает основание считать Феофана предтечей теории классицизма в русской литературе: 1) цель литературы – воспитание гражданских и патриотических качеств личности; 2) разработка понятий «частное», «единичное» – «общее» («в определенных отдельных лицах отмечать общие добродетели и пороки»); 3) полярная противополож-

ность героев и антигероев; 4) примат «должного» (идеального) над «сущим» (реальным); 5) иерархия жанров; 6) начало разработки теории «трех единств» (изображать «действие, которое произошло или могло произойти в течение 2 или 3 дней»); 7) точность, понятность, ясность и краткость, – главные достоинства литературного языка. С другой стороны, произведения Прокоповича можно рассматривать в контексте художественной системы барокко. В них доминируют не античные, а библейско-евангельские образы и аллегории. С помощью эффектных метафор связываются явления контрастные, бесконечно далекие. Цель такого сопоставления – поразить читателя или слушателя неожиданностью, эрудицией и остроумием, стилистическим мастерством. Подобную же цель преследовали барочные живописцы, скульпторы и архитекторы. Риторические фразы и восклицания, гиперболизация в оценке добродетелей и пороков, широкое использование прилагательных превосходной степени соответствуют духу барочных живописных аллегорий, парадных портретов и архитектурного декора с обилием позолоты. Не случайно Прокопович утверждал: «Поэзия есть говорящая живопись, а живопись – немая поэзия»¹⁷.

Его знакомство с царем произошло в 1706 г., когда Феофан выступил в киевском Софийском соборе с «Приветственным словом» Петру I. В нем он сравнивал царя не с библейскими или античными персонажами, а с героями национальной истории – Владимиром Святым и Ярославом Мудрым. Речь не произвела должного эффекта. Петр I не питал пиетета к упомянутым князьям и понимал, что в данный момент, когда исход Северной войны был далеко неясен, любые лестные сравнения преждевременны. Тем не менее, «царь, воспитавшийся на протестантской культуре, и монахи, закончивший свое образование на протестантском богословии, прекрасно поняли друг друга»¹⁸.

Триумф Прокоповича состоялся 22 июля 1709 г., спустя 25 дней после Полтавской битвы, когда он произнес в киевском Кафедральном соборе речь «*Панигирикос, или слово похвальное о преславной над войсками свейскими победе*». В этом произведении пышная барочная риторика соседствует с приемами просветительского реализма. Автор вникает во все перипетии сражения и сообщает массу подробностей: сколько было войск, когда и при каких обстоятельствах были взяты в плен солдаты противника, скрупулезно перечисляет трофеи. Одновременно Феофан прибегает к устойчивому образу национального фольклора – образу пира-битвы. Но главной удачей было сравнение Петра Великого с библейским Самсоном, в день почитания которого была одержана Полтавская победа. Оно демонстрировало уникальное дарование Прокоповича находить и популяризировать верные аллегории, способные стать национальными и государственными идеологическими символами. В Петербурге вскоре появилась Самсониевская церковь, Самсониевский проспект, а в центре Большого каскада Петергофа – статуя Самсона.

«Панегирикос...» произвел на царя неизгладимое впечатление. Петр I приказал отпечатать его на русском, польском и латинском языках, перевел автора в Москву и привлек к подготовке церковных реформ. На берега Невы Прокопович перебрался в 1716 г. К этому времени он имел репутацию ведущего идеолога «просвещенного» абсолютизма и работал над книгой «*Правда воли монаршей*». Показательно, что традиционное схоластическое обоснование самодержавия божественным правом Феофан, в духе времени, дополнил ссылками на Г. Гроция и Т. Гоббса.

Его дебют в новой столице состоялся 28 октября 1716 г., когда он выступил в Троицкой церкви с торжественным «Словом в день рождения великого князя Петра Петровича». Произведение содержало яркое противопоставление новой и допетровской России, первый в русской литературе опыт художественного изображения Петербурга. В нем отсутствуют описания.

¹⁷ Федоров В. И. Русская литература XVIII века. М.: Просвещение. 1990. С. 37.

¹⁸ Платонов С. Ф. Полный курс лекций по русской истории. СПб. 1917. С. 589.

Петербург Прокоповича является лишь олицетворением гения царя-созидателя. Используя такие эпитеты, как «новый и новоцарствующий», «слава своему основателю», «величие и величие города», Прокопович отдал должное не только архитектуре, но и «различных учений полезных доброте». Год спустя, по возвращении Петра I из заграничного путешествия, в том же храме он произнес в присутствии царя пропагандистскую речь, призванную разъяснить благородные цели вояжа, развеять ропот по поводу долгого отсутствия государя и настороженное отношение русских людей ко всему иностранному.

8 сентября 1720 г., по случаю победы русского флота при Гренгаме, в присутствии царя и «синклита» епископ Псковский Феофан произнес *«Слово похвальное о флоте российской»*. В нем во всей полноте проявились качества автора как официального идеолога, призванного освятить церковным авторитетом вполне светские устремления власти. «Возбужденная в монаршем сердце к морскому плаванью охота не от промысла человеческого была», а от божественного провидения. Оно проявилось в том, что сердце Петра I «воспламенилось» к судам и флоту «от обретения некоего ботика обветшалого», который как реликвию следует беречь в назидание потомкам. Так возникла национальная святыня исключительно светского характера. Раньше эту функцию выполняли только иконы, храмы и мощи святых, а теперь – английское игрушечное суденышко, подаренное в 1649 г. царю Алексею Михайловичу в числе других подарков посольством О. Кромвеля, чтобы избежать разрыва дипломатических и торговых отношений в связи с казнью Карла I.



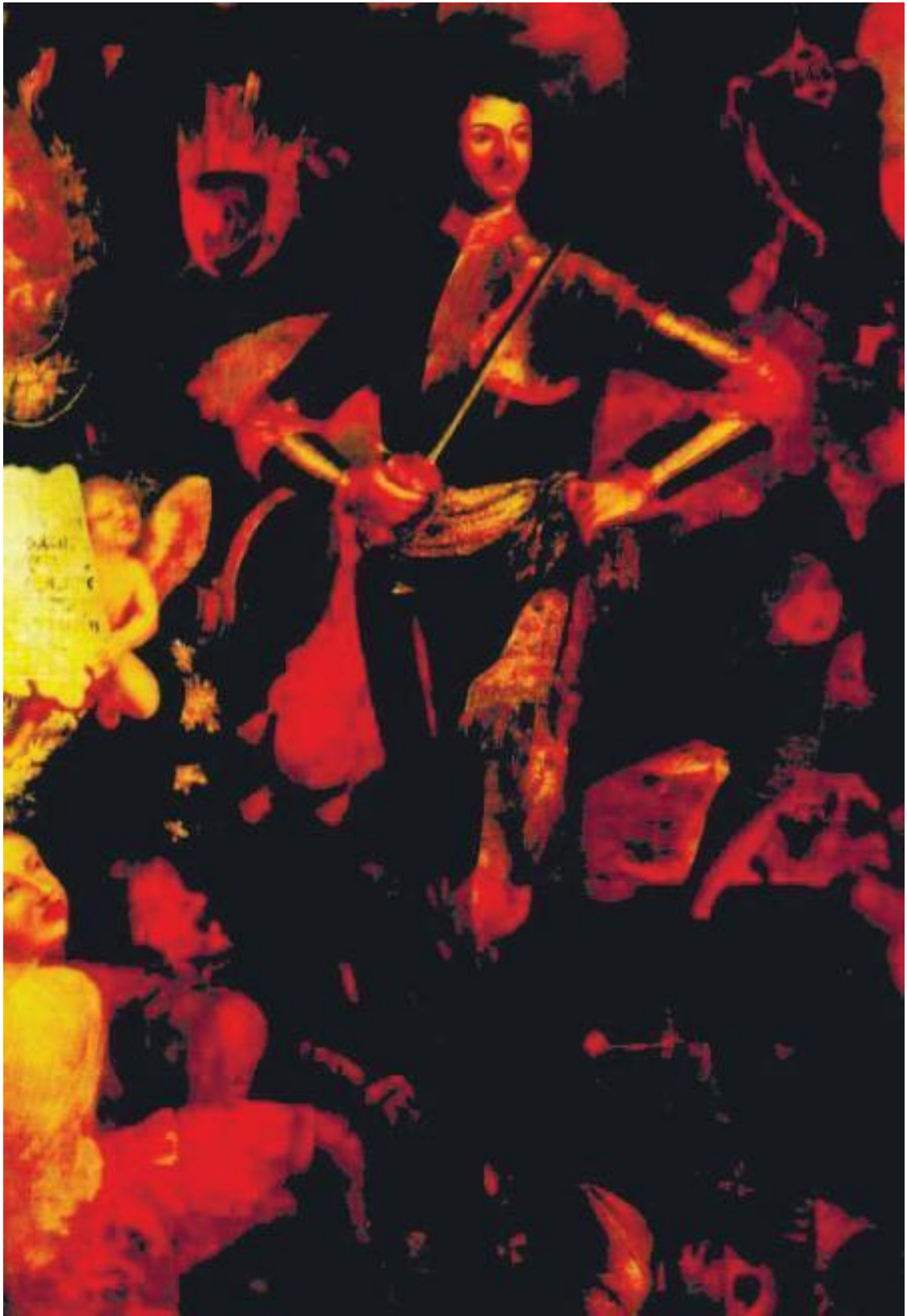
Не меньшую роль сыграл Прокопович в популяризации святого покровителя новой столицы Александра Невского. Еще в «Панегирикосе...» он впервые сравнил с ним Петра I, а позднее – в «Слове похвальном в честь славных дел...Александра Менишкова» — первого петербургского генерал-губернатора: «Аки бы отродился нам Невский оный Александер; тоежде имя, тояжде храбрость, тоежде благочестие, единой и тоейжде земли обладатель, единого и тогоже народа супостатского победитель». С 1718 г. Феофан осуществлял «идеологическое обеспечение» торжеств в честь святого благоверного князя, перенесения его мощей из Владимира в Александро-Невскую лавру и перенесения дня его памяти с 23 ноября на 30 августа – день заключения Ништадтского мира. Убедившись в безоговорочной лояльности Прокоповича любым своим начинаниям, Петр I привлек его к разработке «Духовного регламента», похоронившего идейную, политическую, организационную и финансовую независимость русской православной церкви от светской власти, а в исторической перспективе – ее определяющую роль в духовной жизни нации.



Ботик Петра I. Ок. 1640. ЦВММ

Вершиной ораторского искусства является «Слово на погребение Петра Великого», произнесенное Прокоповичем 8 марта 1725 г. в недостроенном Петропавловском соборе. Спустя шесть дней оно было издано в петербургской типографии, а затем, переведенное на латинский, французский, шведский и немецкий языки – в Париже, Ревеле, Гамбурге и Стокгольме. Про-

копович говорит о тяжести утраты путем сравнения Петра Великого с библейскими героями: «Се оный твой, Россие, Сампсон... Застал он в тебе силу слабую и сделал по имени своему каменную, адамантову; застал воинство в дому вредное, в поле не крепкое, от супостат ругаемое, и ввел отечеству полезное, врагом страшное, всюду громкое и славное <...>



НХ. Портрет Петра I. 1725–1735. Х., м. ГРМ

Се твой первый, о Россие, Иафет, неслыханное в тебе от века дело совершивший, строение и плавание корабельное, новый в свете флот. Но и старым не уступающий <...> Се Моисей твой, о Россие! Не суть ли законы его, яко крепкая забрала правды и яко нерешимая оковы злодеяния! <...> Воистину оставил нам суждение о себе, в чем он лучший и паче достохвальный, или яко от добрых и простосердечных любим и лобызаем, или яко от нераскаянных лестцов и злодеев ненавидим был.

Се твой, Россие, Соломон, приемший от господы смысл и мудрость многу зело. И не довольно ли о сем свидетельствуют многообразная философская искусства, прежде нам и неслыханная учения, хитрости и мастерства; еще же и чины, и степени, и порядки гражданския, и честныя образы житейского обхождения, и благоприятных обычаев и нравов правила <...>

Се же твой, о и церкви российской, и Давид, и Константин. Его дело – правительство синодальное, его попечение – пишемая и глаголемая наставления <...> Коликое же в нем и желание было и искание вящего в чине пастырском искусства, прямейшего в народе богомудрия и изряднейшего во всем исправления!»

«Слово на погребение...», тем не менее, оптимистично. Петр Великий умер, но россияне не осиротели: залогом тому является наследница дел Петра – Екатерина. Так панегирик царству прошлому переходит в славословие царства грядущего. («Король умер! Да здравствует король!»). С этого началась деградация Прокоповича, как, впрочем, и других «птенцов гнезда Петрова».

Жил Феофан в Петербурге на своем подворье на берегу Карповки, недалеко от современного Каменноостровского проспекта. В то время это был дачный район, где располагались первые загородные дворцы. В 20-х гг. подворье Прокоповича стало одним из признанных культурных центров столицы. Должность вице-президента Синода (с 1721 г.) и духовный сан епископа Псковского (с 1724 г. – архиепископа Новгородского), руководство семинарией на Аптекарском острове не мешали ему вести вполне светский образ жизни. Демонстративно соблюдая круглогодичный строгий пост и столь же демонстративно творя милостыню, он держал открытый дом, ежегодно покупая для угощения гостей 1500 штук семги, 21.000 сига, 11 пудов икры, 11 бочек копченой рыбы¹⁹. Петр I, получавший многочисленные доносы по поводу слишком свободного образа жизни епископа Псковского, зашел как-то на его подворье и застал там веселое общество в разгар пира. Хозяин, нисколько не смутившись, приветствовал императора тостом настолько изысканным, что тому не оставалось иного выхода, кроме как присоединиться к компании.

1.2.8. Театр и музыка

Первые сведения о профессиональном театре в Петербурге относятся к 1713 г., когда город впервые посетили драматические и цирковые труппы иностранных артистов. Вскоре сестрой царя Натальей Алексеевной, в библиотеке которой значилось 76 книг светского содержания, рукописи театральных пьес и ее собственные наброски связок различных комедий, был основан регулярный театр. Он занимал пустующий дом, в котором был устроен зал с партером и ложами. На плане А. Л. Майера (1711–1716 гг.) и на плане города (1725 г.) здание театра («Комедии») обозначено вблизи усадеб царской семьи на нынешней улице Чайковского, но его изображений не сохранилось. Известно, что в 1714 г. Петр I посетил театр и «Наталья Алексеевна угощала царя комедией». После смерти основательницы театр стал публичным, но вскоре в здании разместилась Канцелярия от строений.

¹⁹ Валишевский К. Указ. соч. С. 349.



Никитин И. Н. 1716. Портрет царевны Натальи Алексеевны. Х., м. ГРМ

Один из зрителей – юнкер Берхгольц свидетельствовал, что, несмотря на плохие костюмы труппы, состоящей из 11 артистов, за самое неудобное место приходилось платить 40 копеек. Видимо благодаря Наталье Алексеевне пьесы ее театра имели трехактное деление и были «срезжиссированы». Это выгодно их отличало от московских. О них сообщает голштинский посланник Бассевич: «В то время в Москве был театр, но варварский, какой только можно себе вообразить, и посещаемый поэтому только простым народом и вообще людьми низкого звания. Драму обыкновенно разделяли на двенадцать действий, которые еще подразделялись на столько же явлений <...>, а в антрактах представляли шутовские интермедии, в которых не

скупались на пощечины и палочные удары. Такая пьеса могла длиться в продолжение целой недели, так как в день разыгрывали не более третьей или четвертой ее части»²⁰. Игра актеров чаще всего представляла собой костюмированную декламацию, оживляемую иногда штампованными позами и жестами, которые, в зависимости от содержания, могли быть неестественно торжественными или комичными до непристойности. Быстрая смена места действия заставляла разбивать сцену на несколько частей, отделенных друг от друга и от зрителей малыми и большим занавесами. За большим занавесом находился задник – декорация в виде неба, трона, условного ландшафта и т. п.

Первоначально основу репертуара петербургского театра составляли сюжеты из Библии и житий святых – жанр, имевший в средневековой Европе широкое распространение под названием *мистерия*. Другие сюжеты были заимствованы из переводных польских повестей XVII в. Ни те, ни другие пьесы не очень-то нравились царю. «Император, вкус которого во всех искусствах, даже в тех, к которым у него вовсе не было расположения, отличался верностью и точностью, пообещал однажды награду комедиантам, если они сочинят пьесу, трогательную, без этой любви, всюду вклеиваемой, которая ему уже надоела, и веселый фарс без шутовства. Разумеется, они плохо выполнили эту задачу, но чтоб их поощрить, государь велел выдать им обещанную сумму»²¹. Возможно, желанием понравиться императору была вызвана постановка пьесы «*О Петре Златых Ключах*». В ней был показан конфликт юноши, желающего учиться за границей, с ретроgrадами-родителями, не понимающими ценности культуры.

В 1717 г. во время трехмесячного визита во Францию Петр I познакомился с «первым трагиком Парижа» Мишелем Бароном и, отдавая дань его таланту, вручил ему свою шпагу. Однако приглашать в Петербург французских актеров по каким-то причинам не стал. В 1719 г. в Петербург прибыла странствующая *труппа Эккенберга – Манна*. Был объявлен спектакль с присутствием царской семьи. Но когда зрители съехались, то узнали, что это розыгрыш. Царь использовал театр всего лишь как способ популяризации нового календаря, разыграв со зрителями первоапрельскую шутку. Столь прагматичный подход был, видимо, вызван тем, что актеры не говорили по-русски. Это резко снижало воспитательное значение и эстетическое воздействие театра. Уже в следующем году Петр I через П. И. Ягужинского – посла в Вене, пытался пригласить из Европы актеров, говорящих на славянских языках, более или менее понятных, как ему казалось, для русских зрителей. Попытка не удалась. Поэтому, в 1723 г., когда труппа Манна приехала вновь, император приказал сделать на Адмиралтейском острове у полцмейстерской канцелярии новый «комедианский дом» из досок, и сам часто посещал спектакли. В связи с этим в новом театре была устроена специальная «светлица» – прообраз Царской ложи.

При относительно слабом развитии книжного дела и недостатке грамотных людей, пьесы должны были воспитывать в зрителе возвышенные чувства, изящество их проявления, деликатность в общении, знакомить русского зрителя с классикой и модными новинками европейской драматургии и литературы. В числе первых в русском переводе были поставлены *комедии Ж. Б. Мольера «О докторе битом» («Доктор поневоле»)* и *«Порода Геркулесова, в ней же первая персона Юпитер» («Амфитрион»)*, *комедия Тома Корнеля (брата знаменитого Пьера Корнеля) «Скоморох принц Пикель-Гяринга»*.

Заметную роль в становлении и популяризации театра сыграл *Феофан Прокопович*. Еще в 1705 г. на сцене Киево-Могилянской академии была разыграна его трагикомедия «*Владимир*» – первая пьеса на материале отечественной истории. В Петербурге она была поставлена на сцене семинарии Прокоповича. Театр, как и все виды искусств, Феофан рассматривал исключительно в контексте государственной идеологии. В этом его взгляды, как всегда, полностью

²⁰ (Бассевич Г.-Ф.) Указ. соч. С. 171.

²¹ (Бассевич Г.-Ф.) Указ. соч. С. 171.

совпадали с мнением царствующего императора. «Духовный регламент» предписывал всем духовным школам обязательно организовать школьный театр для просвещения и воспитания учеников.

До середины XVII в. русская музыка имела, в основном, церковный характер. Ведущим жанром были хоровые одnogолосые знаменные распевы. И это в то время, когда Европа наслаждалась полифонией музыки барокко. Преодолению этого разрыва способствовала реформа Никона. В православную церковь пришло многоголосное (партесное) пение, а в петровскую эпоху возник многоголосный кант (до 30 голосов). Это было связано с Петербургом, куда переехал государственный хор певчих дьяков, положивший начало *Придворной капелле* – главному музыкальному учреждению России до середины XIX в. Церковная хоровая полифония оказала влияние на все жанры русской музыки. Итальянский композитор Д. Сарти, услышав пение матросов-гребцов на Неве, не мог поверить, что эти люди не знают нотной грамоты.

Обмирщение духовной жизни, сделало музыку обязательным компонентом ассамблей, празднеств и официальных церемоний. Она сопровождала быт и досуг всех слоев населения, особенно знати. Но, поскольку в России не было своей музыкальной школы, исполнительство было монополизировано иностранцами. Иностранной была и музыка, и инструменты – «музыкальные ящики», шкатулки, органчики. В павильоне «Грот» Летнего сада по приказу Петра I был установлен гидравлический орган, а в Петропавловском соборе – карильон – большой колокольный инструмент с огромными рычагами-клавиатурой. На нем играли мастера – голландцы, а потом – их русские ученики. Иностранные музыканты работали учителями музыки и состояли на службе у частных лиц. Некоторые вельможи – Апраксин, Ягужинский, Кантемир, Головин, Черкасская, имели домашние оркестры. Свой немецкий оркестр имела супруга Петра I Екатерина. Но центром музыкальной жизни был дворец Александра Даниловича Меншикова. Музыка здесь звучала постоянно. Ее исполняла личная капелла светлейшего, состоявшая из иностранцев и крепостных музыкантов. Это были хоровые канты, сочиненные «по случаю», произведения для небольших музыкальных ансамблей, солирующих певцов и имевшегося во дворце органа.



Терборх Г. 1655. Концерт. Д., м. Берлин. НГ



Карильон. СПб. Петропавловский собор

Качество музыки, звучавшей в те годы в Петербурге, было невысоким. Как и живописцы, иностранные музыканты, приезжавшие в Россию, не относились к мастерам высшего класса. Во время пребывания в Германии Петр I слушал исполнение И. С. Баха и беседовал с ним. Но это обстоятельство не имело последствий для русской музыки. В 1722 г. в Петербург приехал герцог Голштинский со своим придворным оркестром. Впервые в России исполнялись лучшие произведения европейской, особенно немецкой, музыки барокко. Но это были только эпизоды музыкальной жизни.

Этапом в становлении музыкального профессионализма стал 1709 г., когда в русском плену оказалось 300 шведских военных музыкантов. Петр I назначил их учителями музыки в разные города и издал указ о создании полковых оркестров. Полковые музыканты должны были владеть не только духовыми и ударными инструментами, но и смычковыми, что давало возможность использовать их на светских торжествах. С этого времени расквартированные в Петербурге полки стали центрами музыкальной культуры. Каждый полк имел свой марш, а *марш Преображенского полка*, выполнявший тогда функции государственного гимна, является первоклассным произведением даже по сегодняшним меркам.

В петровскую эпоху происходило становление музыкальной культуры, системы обучения и профессионализма. Музыка стала частью жизни города и государства. Но пока что она являлась развлечением. Превращение ее в высокое искусство произойдет только к концу XVIII в.

1.2.9. Петровский Петербург в русском искусстве

Личность Петра Великого и его эпоха всегда привлекали историков и мастеров искусств. Но культура этого времени казалась слишком простой и серой. В целом, это суждение справедливо. Практичные и относительно скромные сооружения петровского Петербурга, музыка и

изобразительное искусство, за редкими исключениями, не выдерживали сравнения с великолепием «елизаветинского» барокко и изысканностью русского классицизма. Не только рядовую застройку, но и общественные здания дворцы, храмы без сожаления сносили и перестраивали. При этом гибла скульптура, монументально-декоративные росписи, предметы прикладного искусства, навсегда забывалась музыка. Такое отношение к петровскому Петербургу сохранялось до начала XX в. Некоторый интерес к искусству петровского времени проявили передвижники. Но у М. М. Антокольского, отлившего бронзовые фигуры *Петра I* для Петербурга, Кронштадта, Архангельска и Таганрога, интерес ограничивался личностью императора, а у В. И. Сурикова и Г. Г. Мясоедова – бытом старой Москвы, трагедией народа. Только Н. Н. Ге, работая над картиной «*Петр I допрашивает царевича Алексея*», изучал подлинные интерьеры Большого Петергофского дворца и Монплезира, костюм и предметно-бытовую среду.



Антокольский М. М. Петр I. Бронза. СПб. Самсоньевский пр.



Ге Н. Н. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. 1871. Х., м. ГТГ

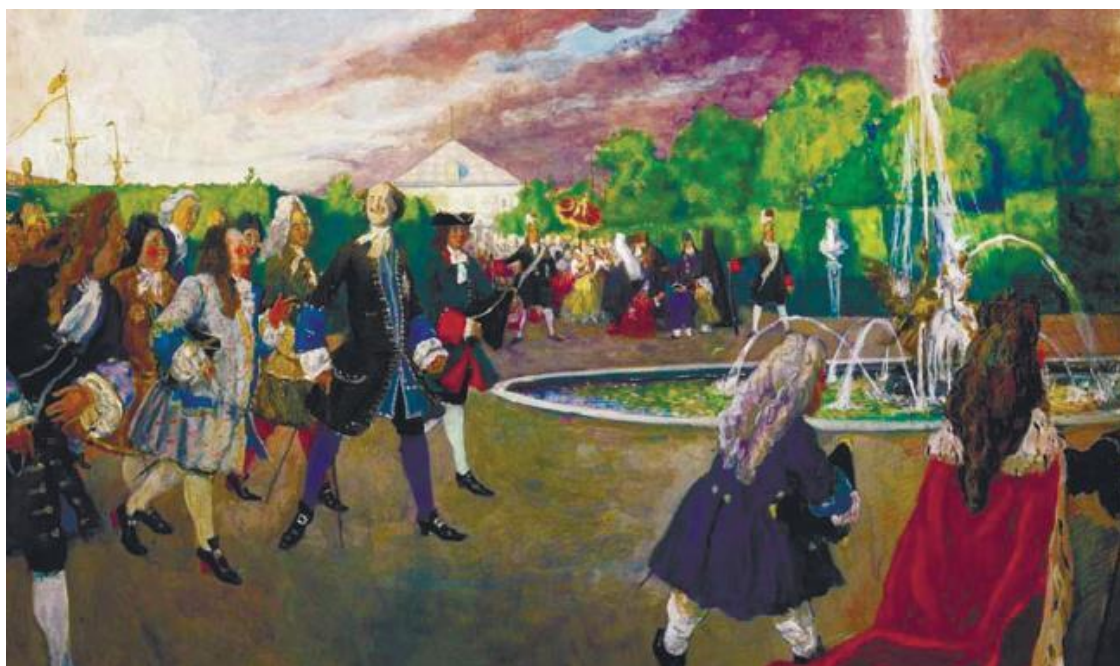
Начало XX в. ознаменовалось всплеском интереса к петровскому Петербургу. Отчасти это было связано с подготовкой и проведением торжеств по поводу 200-летия города. Тема петровского Петербурга нашла отражение в творчестве живописцев «Мира искусства». Идеолог этого объединения художественный критик, историк искусств, живописец и график *Александр Николаевич Бенуа (1870–1960)* всю жизнь вдохновлялся образами Петергофа, Павловска, Ораниенбаума. Для него это был эталон «стильности», «настроения истории», «эпошности». В сравнении с видами Версаля времен Людовика XIV – второй излюбленной темой Бенуа, они показывают место петровского Петербурга в контексте европейской культуры. Сам художник расценивал эти произведения как призыв к эстетической реабилитации города XVIII в. и называл «историческим сентиментализмом». В большинстве его «петербургских версалей» нет фигур, авторское внимание приковано к природе и памятникам, а исторические реминисценции лишены событийности. Объектом художественного исследования являются не императоры и их деяния, а город в его исторической конкретике.



Бенуа А. Н. Последние прогулки короля. 1906. Х., м. ГРМ

Художник умело использует арсенал изобразительных приемов модерна: острую, фрагментарную композицию, избегает академической законченности и выписанности деталей. Подобно тому, как архитекторы модерна не прятали, а наоборот подчеркивали конструктивные элементы, Бенуа не вуалирует технические приемы – мазок, фактуру бумаги, штрих карандаша или угля, нанесенный поверх краски. При этом, как истинный неоромантик, он снижает пафос своих «ретроспективных мечтаний» гротеском. Его Петр I нарочито угловат и нескладен, а Людовик XIV «мрачный <...>, все еще величественный, но немного уже "слюнявый"»²².

²² Эткинд М. Г. А. Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Л.: Художник РСФСР. 1989. С. 49.



Бенца А. Н. 1910. *Петр I на прогулке в Летнем саду*. Б., гуашь. ГРМ

Работы *Евгения Евгеньевича Лансере* представляют Петербург как морскую столицу. Ее символы – свежий ветер, холодные воды Невы и Балтики под пасмурным небом, изощренные формы судов и здание Двенадцати коллегий с фронтонами в виде корабельной кормы.

Валентина Александровича Серова интересовал цветовой и пластический образ эпохи, ее предметно-бытовая среда и личность царя на этом фоне. Таковы его «*Петр I на ледовой охоте*», акварели «*Кубок Большого орла*», «*Петр I в Монплеzure*». Но картина «*Петр I*», возможно, лучшее произведение русского искусства на эту тему. Хмурое небо и холодная осенняя вода обрамляют неприветливую землю. Нервная, угловатая фигура императора уверенными гигантскими шагами идет к намеченной цели. Свита, в составе которой архитектор с папкой чертежей под мышкой, едва поспевает за ним, согнувшись под порывами встречного ледяного ветра. А на заднем плане – стоящий на приколе флот и золотой шпиль Петропавловского собора в окружении каменных строений. В эпоху символизма эти символы не нуждались в комментариях.



Бенца А. Н. Петергоф. Монплеизр со стороны сада. 1918. Литография



Лансере Е. Е. Корабли времен Петра I. 1909. Х., темпера. ГРМ



Лансере Е. Е. Петербург начала XVIII века. 1906. Х., темпера. ГРМ



Серов В. А. Петр I. Х., м. ГТГ

В это же время возник архитектурный стиль «петербургское возрождение» – одна из разновидностей модерна. Он отличался копированием форм «петровского» барокко или стилизацией под них. Вновь в обиход входят шпили. Но теперь, в условиях высотной застройки, они играют не композиционную, а декоративную роль. Такими шпилями украшены здания ДЛТ и Городского училищного дома (ныне Нахимовское училище). Архитекторы Л. А. Ильин, А. И. Клейн и А. В. Розенберг в корпусах Больницы имени И. И. Мечникова (Пискаревский

пр., 47) скопировали основные элементы «петровского» барокко: красно-белый окрас, простые пилястры вольных пропорций, форму окон и фронтонов, «голландскую» кровлю.

Обстоятельства российской истории XX в. погасили этот интерес. В советском искусстве акцент делался на цену прогресса – колоссальные материальные и людские потери. Эта тональность изображения Санкт-Петербурга доминирует в романе А. Н. Толстого «Петр I», иллюстрациях к нему Д. А. Шмаринова и кинофильме В. М. Петрова, картине Г. А. Песиса «Петр I на строительстве Петербурга».



Ильин Л. А., Клейн А. И., Розенберг А. В. Корпус больницы имени И. И. Мечникова. 1907

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.