

Содержание:

Image not found or type unknown



Введение

Эпоха **Петра I** (1672–1725) явилась переломной в истории нашей страны. Ушла в прошлое Древняя Русь. Россия вступала в Новое время. Пожалуй, невозможно отыскать такую сферу, которая не претерпела бы изменений, вызванных энергией деятельного царя. Несомненно, многое из того, что ознаменовало смену эпох, было подготовлено ходом истории и давало себя знать еще в XVII в.

По мнению С. Ф. Платонова, разделяемому большинством историков, «Петр проводил свои реформы без четкого плана, отзываясь на первоочередные потребности. Процесс изменения культуры России в эпоху Петра Великого - наиболее противоречивая часть Петровских реформ. Еще до Петра были созданы предпосылки реформации устоявшихся культурных норм и традиций, заметно усилились связи с зарубежными странами, в Россию постепенно проникают западноевропейские культурные традиции, даже бородобритие уходит корнями в допетровскую эпоху. В 1687 г. была открыта Славяно-греко-латинская академия - первое высшее учебное заведение в России. И все же деятельность Петра была революционной» [8,37].

Основная часть

Важнейшим этапом в проведении реформ стало посещение Петром в составе Великого посольства ряда европейских стран. По возвращении Петр направляет много молодых дворян в Европу для изучения различных специальностей, главным образом для овладения морскими науками. Царь заботился и о развитии образования в России. В 1701 г. в Москве, в Сухаревой башне открывается Школа математических и навигацких наук во главе с профессором Абердинского университета шотландцем Форварсоном. Одним из преподавателей этой школы был Леонтий Магницкий - автор "Арифметики...". В 1711 г. в Москве появляется инженерная школа.

Петр стремился к тому, чтобы как можно скорее преодолеть возникшую еще со времен татаро-монгольского ига разобщенность России и Европы. Одним из ее проявлений было разное летоисчисление, и в 1700 г. Петр переводит Россию на новый календарь - 7208 год становится 1700-м, а празднование Нового года переносится с 1 сентября на 1 января.

В 1703 г. в Москве выходит первый номер газеты "Ведомости" - первой русской газеты, в 1702 г. в Москву приглашается труппа Куншта для создания театра.

Происходили важные изменения в быту российских дворян, переделавшие российское дворянство "по образу и подобию" европейского. В 1717 г. выходит книга "Юности честное зерцало" - своего рода учебник этикета, а с 1718 г. существовали Ассамблеи - дворянские собрания по образцу европейских [1,19].

Однако нельзя забывать о том, что все эти преобразования исходили исключительно сверху, а потому были достаточно болезненны как для высших, так и для низших слоев общества. Насильственный характер некоторых из этих преобразований внушал отвращение к ним и вел к резкому неприятию остальных, пусть даже самых прогрессивных, начинаний. Петр стремился сделать Россию европейской страной во всех смыслах этого слова и придавал большое значение даже самым мелким деталям процесса.

§1. Петр I: биография



Пётр Алексеевич Романов (Пётр I,

Пётр Великий) - первый император всероссийский, родился 30 мая 1672 года, от второго брака царя Алексея Михайловича с Натальей Кирилловной Нарышкиной, воспитанницей боярина А.С.Матвеева. Пётр был четырнадцатым ребёнком царя Алексея и первым от его второго брака. Первая жена царя, дочь И.Д. Милославского Марья Ильинична, умерла, оставив ему двух сыновей Фёдора и Ивана, и много дочерей. Таким образом, при царе Алексее в царском семействе два враждебных друг другу круга родных: старшие дети царя с Милославскими и Наталья Кирилловна с сыном и роднёй. Дело в том, что царевичи Фёдор и Иван не отличались физической крепостью и не подавали надежды на долголетие, а младший царевич Пётр цвёл здоровьем, поэтому, несмотря на то, что он был самым младшим из братьев, именно ему было суждено стать царём. На это и надеялись Нарышкины, но этого очень боялись Милославские, и только страх перед царём Алексеем сдерживал

проявления семейной вражды.

Со смертью царя Алексея Михайловича глухая борьба Милославских и Нарышкиных переходит в открытое столкновение. Начались ссоры и интриги. Боярин А.С. Матвеев, стоявший тогда во главе всех дел был сослан на север в Пустозёрск. Положение матери Петра стало очень затруднительно.

Обучение Петра шло довольно медленно. По старорусскому обычаю его начали учить с пяти лет. Учителем Петра стал дьяк Никита Моисеев, сын Зотов, человек учёный, но любящий выпить. Впоследствии Петр назначил его князем-папой шутовской коллегии пьянства.

Зотов прошёл с Петром азбуку, часослов, псалтырь, евангелие и апостол. Так же начинали своё учение и царь Алексей, и его старшие сыновья.

Зотов касался и русской старины, рассказывал царевичу про дела его отца, про царя Ивана Грозного, о Дмитрии Донском и Александре Невском.

Впоследствии Пётр не терял интереса к истории, придавал ей большое значение для народного образования.

До смерти своего отца, царя Алексея, Пётр жил баловнем в царской семье. Ему было всего три с половиной года, когда умер отец. Царь Фёдор был крёстным отцом своего маленького брата и очень любил его. Он держал Петра при себе в большом московском дворце и заботился о его обучении.

«Учился ли Пётр у Зотова ещё чему-нибудь, остаётся неизвестным; сохранилось предание о том, что Зотов показывал царевичу много “потешных листов”, то есть картинок исторического и бытового содержания, привозимых в Москву из-за границы. За обучением у Зотова должна была следовать схоластическая наука, с которой знакомились старшие братья и даже сёстры Пётра под руководством киевских монахов. Петру предстояло изучить грамматику, пиитику, риторику, диалектику и философию, латинскую и греческую грамоту и, вероятно, польский язык. Но перед началом этого обучения царь Фёдор умер, и началась смута 1682 года. Из-за этого Пётр остался без систематического образования. До конца жизни он игнорировал грамматику и орфографию» [7,24].

Царь Фёдор Алексеевич умирает, не оставив наследников престола. По общему мнению, наследовать престол должен был его брат Иван. Но 15-летний Иван был очень болезненным и малоумным и, конечно, не мог принять власти. Зная это, любимцы царя Фёдора (Языков, Лихачёв и др.) устроили дело так, что сразу после смерти Фёдора патриарх Иоаким и бояре провозгласили царём младшего царевича

Петра. Однако, права царевича Ивана были нарушены и его родные не могли примириться с происшедшим. Самыми умными и решительными среди них были царевна Софья Алексеевна и боярин Иван Михайлович Милославский. Против своих врагов (Языкова и Нарышкиных) они подняли стрелецкое войско.

Стрельцам дали знать, что царевич Иван задушен и в руки стрельцов дали список “изменников-бояр”. Стрельцы поверили и начали открытый мятеж. 15 мая 1682 года они, вооружившись, пришли в Кремль. Царица Наталья Кирилловна вывела на Красное крыльцо дворца царя Петра и царевича Ивана и показала их стрельцам. Однако стрельцы не успокоились, вломилась в царский дворец и на глазах членов царской семьи зверски убили боярина Матвеева и многих родственников царицы Натальи. Пётр, бывший очевидцем кровавых сцен стрелецкого мятежа, вызвал удивление твёрдостью, какую сохранил при этом: стоя на Красном крыльце он не изменился в лице, когда стрельцы подхватывали на копья Матвеева и его сторонников. Но майские ужасы неизгладимо врезались в память Петра, вероятно, отсюда берут начало и известная нервность, и его ненависть к стрельцам. Через год 11-летний Пётр по развитости показался иноземному послу 16-летним юношей.

Через неделю после начала бунта (23 мая) победители потребовали от правительства, чтобы царями были назначены оба брата; ещё неделю спустя (29-го), по новому требованию стрельцов, за молодостью царей правление было вручено царевне Софье. Партия Петра была отстранена от всякого участия в государственных делах.

За всё время регентства Софьи Наталья Кирилловна приезжала в Москву лишь на несколько зимних месяцев, проводя остальное время в подмосковном селе Преображенском. Около молодого двора группировалась значительная часть знатных фамилий, не решавшихся связать свою судьбу с временным правительством Софьи. Предоставленный самому себе, Пётр разучился переносить какие-то стеснения, отказывать себе в исполнении какого бы то ни было желания. Царица Наталья, женщина “ума малого”, по выражению её родственника князя Куракина, заботилась, по-видимому, исключительно о физической стороне воспитания своего сына.

«Огненный, гениальный ребёнок не может сидеть в комнате без дела; он рвётся из печального опального дома на улицу, собирает около себя толпу молодёжи из придворных служителей: забавляется, играет с ними: как все живые дети любит играть в войну, в солдаты. На берегу Яузы у села

Преображенского он построил себе “потешную” крепость - Пресбург и около неё собрал целую дюжину “потешных” воинов. Сначала это был сплошной сброд “преображенские конюхи”, как выражалась Софья. Потом этой компании Пётр придал форму двух солдатских полков (Преображенского - в селе Преображенском и Семёновского - в соседском селе Семёновском), и понемногу из “потешных” полков у Петра образовались настоящие полки, положившие впоследствии начало гвардии. Полевая забава Петра получила широкие размеры и серьёзное значение. Пётр понял важность военного дела и стал учиться инженерному и артиллерийскому искусству» [5,18].

“Для математики, фортификации, токарного мастерства и огней артифициальных”[4,45] появляется при Петре учитель-иностранец Франц Тиммерман. Сохранившиеся тетради Петра свидетельствуют о его настойчивых усилиях усвоить прикладную сторону арифметической, астрономической и артиллерийской премудрости: те же тетради показывают, что основания этой премудрости так и остались для Петра тайной. Зато токарное искусство и пиротехника всегда были любимыми занятиями Петра. Широко известна страсть Петра к лодкам и кораблям. После того, как Пётр нашёл в селе Измайлове заброшенный мореходный ботик (“дедушку русского флота”) и научился плавать на нём, он весь ушёл в это дело и начал строить суда на большом Переяславском озере.

Многим это казалось пустой забавой. Осуждали в Петре и его близость к немцам. Пётр часто бывал в немецкой слободе, ведь именно там он мог найти объяснения многим непонятным для русских людей вещам, например астрологии.

Пётр особенно сблизился с шотландцем Гордоном, генералом русской службы, учёным, и со швейцарцем Лефортом, полковником, человеком очень способным и весёлым. Под влиянием Лефорта Пётр привык к шумным пирам и разгулу. К сожалению, ни князь Борис Алексеевич Голицын - воспитатель Петра, ни его воспитатель Никита Зотов не могли удержать молодого царя от кутежей и шумных пирушек.

Вследствие неблагоприятных условий детства Пётр остался без правильного образования и вместо богословско-схоластических познаний приобрёл военно-технические. Молодой государь представлял собой необыкновенный для московского общества культурный тип. У него не было любви к старым обычаям и порядкам придворной московской жизни, зато образовывались близкие отношения с “немцами”. Пётр не любил правительство Софьи, боялся Милославских и стрельцов, которых считал опорой и друзьями Софьи.

Участие Петра в государственных делах, во время регентства Софьи, ограничивалось присутствием на торжественных церемониях. Пётр весь ушёл в свои забавы. Московские люди считали его несерьёзным и пустым человеком.

Единственным крупным и неудачным вмешательством матери в личную жизнь Петра была женитьба на Е.Ф. Лопухиной 27 января 1689 года раньше достижения Петром 17 лет. Царица Наталья надеялась отвлечь сына от пустых забав и сделать его более солидным. Так как приближался конец опеки царевны Софьи над царями и царством, это была скорее политическая, чем воспитательная мера [6,36].

С женитьбой Пётр не изменил своих привычек. Несходством характеров супругов и нелюбовью двора к Лопухиной объясняется то, что “изрядная любовь” Петра к жене “продолжилась разве токмо год”, а затем Пётр стал предпочитать семейной жизни - походную, в полковой избе Преображенского полка. Новое занятие - судостроение - отвлекло его ещё дальше: с Язуы он вместе со своими кораблями переселился на Переяславское озеро и весело проводил там время даже зимой [5,41].

§2.Зарождение нового искусства при Петре I

Перелом в русском искусстве наметился еще в XVII в., это не вызывает сомнений. Но победу новое искусство одержало в начале следующего столетия. Русская светская культура поистине родилась под грохот петровских салютов, как и сама Россия, по меткому определению Пушкина, вошла в Европу при стуке топора и при громе пушек. Сам Петр как личность имел определенное влияние на формирование нового искусства. Воцарение на престоле того, кому суждено было стать первым русским императором, означало конец средневековья, конец ведущей роли церкви в общественной жизни, истинный культ государственности и государственной власти. Печальное влияние событий юности на характер Петра сказалось в том, что в эту гениальную гигантскую натуру был заложен «зародыш жестокости и свирепости». Сама личность Петра – прекрасная иллюстрация к проблеме контрастов в жизни русских людей XVIII в [7,54].

Перелом в духовной жизни был намного сложнее и совершался медленнее, чем в материальных сферах. Сложность нововведений Петровской эпохи видна и на насильственной во многом перемене быта, вторжении новой моды.

Петр посылает людей учиться за границу наукам, ремеслу и искусству. Он велит посланным отчитываться о виденном. В дневниках тех лет можно найти записи о заграничной жизни, о том, как трудится анатом, «с членами человеческого тела работающий», как русский человек в Роттердаме участвует в диспуте, а в Амстердаме поражается тому, что ужинает в таком месте, где блюда подносят обнаженные девушки. Сам Петр интересуется многими вещами. Он знакомится с учеными, художниками, он проявляет такую профессиональную осведомленность, на которую многие затрачивают всю свою жизнь, и он же буквально «ошалевает» от радости при виде великана, которому серьезно думает найти в подруги великаншу и получить «великанье войско» [5,54].

Знакомство русских с европейским искусством происходило несколькими путями: западные художники приглашались на работу в Россию, европейские произведения искусства покупались за границей, а наиболее способные мастера отправлялись обучаться в заморские страны как пенсионеры, т. е. за государственный кошт. Первые посланцы – художники братья Никитины с М. Захаровым и Ф. Черкасовым – отправились в 1716 г. в Италию, Андрей Матвеев уехал в Голландию. Остальные, а их было большинство, оставались дома и обучались по старинке, в традициях Оружейной палаты, при Санкт-Петербургской типографии, при Кунсткамере или в других государственных ведомствах. С 1706 г. была организована Канцелярия городских дел, переименованная в 1723 г. в Канцелярию от строений, которая заведовала всеми строительными работами в Петербурге и его окрестностях и объединяла всех находящихся на государственной службе так называемых казенных архитекторов и живописцев. Петр вынашивал план создания русской Академии художеств, разбирал предложенные ему Аврамовым, Нартовым и Каравакком проекты. Но самостоятельная Академия художеств при Петре организована не была. В 1724 г. император издал указ об учреждении «Академии, или социетета художеств и наук», и с 1726 г. при Академии наук, таким образом, существовало художественное отделение, в котором главное внимание уделялось рисунку и гравюре, чисто практическим задачам самого насущного характера. Лишь в 1748 г. художественное отделение было расширено до классов архитектуры, скульптуры, живописи и перспективы (перспективной живописи).

«Изменения во всех областях жизни потребовали нового художественного языка во всех видах искусства. Новая конструктивная система создавалась и в архитектуре. В 1703 г. был заложен город, ставший столицей Российской державы. Построить город на болотах, в условиях трудной Северной войны было дерзкой, почти нереальной мыслью. («Самый предумышленный город на свете», – сказал о нем

впоследствии Ф.М. Достоевский.) Но строительство это было вызвано острой необходимостью, и оно осуществилось. Сам план города с его регулярностью и симметрией, с его параллельно-перпендикулярным устройством улиц, застройкой по красной линии был новым по сравнению с древнерусскими городами. Город возник сначала как крепость и порт, поэтому Петропавловская крепость и Адмиралтейство, окруженные укреплениями, были одними из первых построек. Все силы государства, без преувеличения, были брошены на строительство нового города. Это не значит, что в Москве совсем не велись строительные работы (например, было построено здание Арсенала, башня-церковь архангела Гавриила, частные дома вроде дома Гагарина на Тверской). Но истинным центром становится Петербург, через него осуществляется живая связь России с Западом. Москва же связывает Петербург с провинцией, в архитектуре которой еще долго в чистом виде живут старые традиции» [3,46].

Центр нового города, справедливо получившего имя святого патрона его основателя, задуманный сначала на Петербургской стороне, вскоре был перенесен на Васильевский остров. Проект планировки Петербурга (1716) был разработан приглашенным Петром талантливым архитектором Ж.-Б. Леблоном (1679–1719). Но некоторая абстрактность замысла, а также сложность местного рельефа не позволили осуществиться этому проекту, хотя общий дух регулярности леблонского проекта сохранился в петербургской архитектуре.

Свой образ Петербурга создавал опытный зодчий и строитель Доменико Трезини (ок. 1670–1734), по сути, главный архитектор города этого времени. Петропавловский собор, доминанта новой столицы, – одно из самых знаменитых сооружений и в наши дни (1712–1733, восстановлен в первоначальном виде после пожара 1756 г.), базиликальная трехнефная по композиции церковь, был завершён по плану Трезини в западной своей части высокой колокольней со шпилем. Колокольня представляет уже не привычный русскому глазу восьмерик на четверике, а единый, в несколько ярусов-этажей массив, напоминающий европейские колокольни или ратушные башни. Светский характер общего облика Петропавловского собора, простота образного решения, место сооружения в «контексте» городского ансамбля – все это определило принципиальную роль произведения Трезини в ряду других памятников петровского времени.

Трезини исполнил также Петровские ворота Петропавловской крепости (1707–1708 – сначала в дереве, а в 1717–1718 переведены в камень) в честь победы России в Северной войне. Для украшения ворот был приглашен скульптор Конрад Оснер Старший, изготовивший деревянный рельеф «Низвержение Симона-волхва»

(перенесен позже на каменные). Ниши ворот украсили статуи Беллоны и Минервы, авторство которых приписывается Н. Пино. Д. Трезини принадлежит также здание Двенадцати коллегий (1722, закончено к 1742 г. при участии М. Земцова). Единое здание расчленено на 12 ячеек – «коллегий» (каждая с самостоятельной кровлей), соединенных единым коридором и галереями первого этажа, из которых до нашего времени сохранилась лишь одна. Пилястры, объединяющие два верхних этажа, придают цельный характер всему зданию.

При Петре было начато и совсем новое по своему назначению и по архитектуре здание первого русского музея – Кунсткамеры, которую, последовательно сменяя друг друга, строили Г.-И. Маттарнови, Н.-Ф. Гербель, Г. Кьявери и М.Г. Земцов (1718–1734). Завершающая здание башня предназначалась для астрономических наблюдений, большие двусветные залы с хорами во втором и третьем этажах – для естественно-исторических коллекций и библиотеки.

Из ранних построек Петербурга сохранился Летний дворец Петра в Летнем саду (1710–1714, Д. Трезини, А. Шлютер и др.), простое прямоугольное двухэтажное здание с высокой кровлей. Расположенный на берегу, у слияния Невы и Фонтанки, дом имел небольшой «гаванец» – бассейн, сообщавшийся с Фонтанкой и дававший возможность попадать в апартаменты прямо с воды. По фасаду Летний дворец украшен расположенными между окнами первого и второго этажей рельефами, исполненными А. Шлютером и его командой, на темы «Метаморфоз» Овидия. Летний сад («огород», как его называли в петровское время) с его скульптурами, фонтанами и гротами являет пример одного из первых регулярных парков в России. В 1725 г. М. Земцов построил в саду «Залу для славных торжествований» (не сохранилась).

Меншиковский дворец на Васильевском острове на берегу Невы (10–20-е годы XVIII в., Дж.-М. Фонтана и Г. Шедель, реставрирован в 60–80-е годы XX в.), представляет собой новый тип усадьбы. Она слагалась из нового каменного дворца, старого – деревянного, церкви и обширного регулярного сада позади новой постройки, простиравшегося до современного Среднего проспекта. Наряду с городскими усадьбами в этот период начинается строительство и загородных резиденций, прежде всего вдоль Финского залива: Екатерингоф, Стрельна, Петергоф, Ораниенбаум.

Много внимания уделяется и строительству частных жилых домов. Канцелярией от строений, возглавляемой Трезини, по его и Леблону проектам намечается возведение с помощью деревянных каркасов с забутовкой из глины и щебня так

называемых мазанковых зданий: двухэтажные, как правило, строились уже каменные. Дома дифференцировались (в основном по имущественному цензу), но в этих рамках были обязательными типами застроек, оттого и их обычное название «образцовые» (т. е. типовые). Они выходили фасадом уже не во двор, а на улицу и вместе с оградами и воротами создавали единую линию улиц и набережных. Так постепенно складывался Петербург: на болотах и многочисленных островах, испытываемый ветрами Балтики и наводнениями, расположенный вдали от старых русских центров, но неуклонно растущий, казалось бы, вопреки всякой логике. Не случайно, дивясь Петербургу, Дени Дидро высказался так: «Столица на пределах государства то же, что сердце в пальцах у человека: круговращение крови становится трудным и маленькая рана – смертельною» (цит. по: Божерянов К., Эрастов Г. Санкт-Петербург в Петрово время. К 200-летию юбилею Санкт-Петербурга 1703–1903. СПб., 1903. Вып. I–III. С. 61)[3,63]. Центром города становится Адмиралтейская сторона, где от Адмиралтейской башни со шпилем тремя лучами отходили Невский и Вознесенский проспекты и возникшая несколько позже Гороховая улица.

Решительный переход от старого к новому, труднейший процесс усвоения в самый короткий срок европейского «языка» и приобщения к опыту мировой культуры особенно заметны в живописи петровского времени. Расшатывание художественной системы древнерусской живописи произошло еще в XVII столетии. С началом XVIII в. главное место в живописи начинает занимать картина маслом на светский сюжет. Новая техника и новое содержание вызывают к жизни свои специфические приемы, свою систему выражения. Среди станковых картин, многочисленных монументальных панно и плафонов, миниатюр и т. д. предпочтительное место отводится портрету во всех разновидностях: камерному, парадному; в рост, погрудному, двойному. В портрете XVIII столетия проявился исключительный интерес к человеку, столь характерный именно для русского искусства (для русской литературы – в более поздний период, со следующего века). Уже в так называемой Преображенской серии портретов, которые долго было принято называть в науке портретами шутов, так как они исполнены с лиц, участвовавших в таком сатирическом «конклаве», как «Всепьянейший сумасбродный собор всешутейшего князь-папы», видно напряженное внимание к человеческому лицу (портрет Якова Тургенева), к реалиям быта («натюрморт» в портрете Алексея Василькова). И все-таки в понимании глубины пространства, лепки объема, анатомической правильности в передаче человеческой фигуры, светотеневой моделировки «Преображенская серия» лежит еще в системе предыдущего столетия. «Это последний, заключительный аккорд древнерусской

живописи», – отмечает искусствовед Е. Гаврилова [3,78]. Восемь портретов этой серии несомненно выполнены если не одной рукой, то, во всяком случае, вышли из одной живописной мастерской московской школы конца XVII в., свято чтущей живописные традиции Оружейной палаты.

Нужно было многое преодолеть, нужен был колоссальный творческий скачок, чтобы от этих портретов конца 90-х годов XVII в. прийти к никитинскому изображению Прасковьи Иоанновны 1714 г. – путь в действительности более длинный, чем реальные 20 лет.

Конечно, усвоению западноевропейского художественного языка способствовали приглашенные Петром иностранцы: Иоганн Готфрид Таннауер, приехавший в Россию в 1711 г., баварец, научивший мастеров приемам позднего западноевропейского барокко (портрет А.Д. Меншикова, 1727); Георг Гзель, швейцарец из Сен-Галена, художник скорее натуралистического, чем реалистического, направления, запечатлевший для нас раритеты Кунсткамеры, среди которых портрет знаменитого великана Буржуа – наивное изображение с не менее наивной надписью «сильной мужик»; наконец, марселец испанского происхождения Луи Каравакк (Лодовико Каравакк, как именуют его документы), «первый придворный моляр», создавший портреты всей царской семьи и познакомивший русских с только что складывающимся и во Франции искусством рококо (двойной портрет царевен Анны и Елизаветы Петровны, Елизаветы в образе Флоры, Натальи Алексеевны и Петра Алексеевича, внуков Петра I, в образе Дианы и Аполлона и пр.). Знаменательно, что некоторые из иностранных мастеров, приехавших в Россию, чтобы обучать русских художников, сами менялись под воздействием наших национальных традиций, как было, например, с Каравакком, заметно изменившим свою «рокаильную» манеру в 30-е годы и приблизившимся к старорусским парсунным приемам письма.

Не все хотел перенять Петр у иностранцев. Любопытно, что в свою первую поездку за границу он повелел вырезать на печати, которой запечатывал свою корреспонденцию из Голландии, слова: «Аз есмь в чину учимых и учащих мя требую» [6,75]. А в 1717 г., в другое свое путешествие, император пишет в письме: «Хорошо перенимать у французов науки и художества, и я бы хотел это видеть у себя, а в прочем Париж воняет» [5,44]. Главной задачей для него было изучить науки, ремесла, искусства, незнакомые ранее в Древней Руси, а затем воспитать свои собственные кадры в области как науки, так и культуры. С этой целью он и вводит уже упоминаемое пенсионерство, и правы исследователи (П.Н. Петров), считавшие 1716 год – год посылки первых русских художников за границу –

началом новой художественной жизни России, связанной с новым, светским искусством.

§3. Развитие живописи в петровскую эпоху

Основателем этой новой живописи справедливо считается Иван Никитич Никитин (середина 80-х годов XVII в. – не ранее 1742). Его биография в высшей степени трагична. Сын московского священника, племянник духовника Петра, он рано сформировался как художник и исполнял портреты царской семьи еще до поездки за границу (подписной и датированный 1714 годом портрет племянницы Петра Прасковьи Иоанновны, ГРМ; портрет любимой сестры Петра Натальи Алексеевны, 1716, ГТГ).

В портрете Прасковьи Иоанновны еще много от старорусской живописи: нет анатомической правильности, светотеневая моделировка формы осуществлена приемом высветления от темного к светлому, поза статична. Цветовые рефлекс отсутствуют. Свет ровный, рассеянный. И даже ломкие складки одежды в чем-то напоминают древнерусские пробела. Но при всем этом в лице Прасковьи Иоанновны читается свой внутренний мир, определенный характер, чувство собственного достоинства. Это лицо с большими, выразительными, печально смотрящими на зрителя глазами – центр композиции. Ни тени кокетства, ничего показного нет в этом лице, а есть погруженность в себя, что выражается в ощущении покоя, статики, тишины. Как сказал поэт, «прекрасное должно быть величаво».

Обучение за границей длилось с 1716 по 1719 г., в начале 1720 г. Петр отзывает Никитина, вероятно собираясь сделать профессором Академии художеств, проекты которой усиленно обсуждает в это время. Пенсионерство, возможно, помогает художнику освободиться от скованности, некоторых черт старой русской живописи, но не изменяет его общего художественного мировоззрения, его понимания задач искусства, обогащая его при этом знанием всех тонкостей европейской техники. Написанный после возвращения из-за границы портрет канцлера Головкина (ГТГ) насыщен предельно напряженной внутренней жизнью, душевной серьезностью, сосредоточенностью, почти меланхолией, как и «доитальянские» портреты. Он близок им и общим композиционным решением, постановкой фигуры в пространстве, красочной гаммой. Фон всегда носит несколько плоскостной, «иконный» характер, из которого «выступает» фигура. Все

внимание мастера сосредоточено на лице, определяющем характеристику умного, волевого дипломата, которому известны все тонкости государственной политики. Аксессуары не играют существенной роли и в портрете Сергея Строганова, полного энергии и жадной заинтересованности жизнью, при всей томности позы элегантного придворного, вышедшего из среды промышленников (ГРМ). Портрет Строганова – второй датированный (1726 годом) в наследии Никитина. А расцвет творчества Никитина – последние пять лет до смерти Петра, сделавшего художника «персонных дел мастером», гофмалером, даровавшего ему мастерскую «у Синего мосту». Еще когда Никитин только выехал в Италию и путь его лежал через Берлин, Петр писал Екатерине I, чтобы она повелела Никитину написать портрет прусского короля, «...дабы знали, что есть и из нашего народу добрые мастера», – он гордился художником.

Много раз Никитин писал Петра. Ему приписывается знаменитый портрет в круге (ГРМ); из записей в камер-фурьерском журнале известно, что он писал императора «на Котлине острову» в 1721 г. Совсем недавно в научный оборот введены обнаруженные во Флоренции два парных парадных изображения Петра и Екатерины, написанные художником в Италии, вернее всего, в Венеции, в 1717 г., и свидетельствующие о прекрасном знакомстве Никитина с общеевропейской схемой репрезентативного барочного портрета (Петр представлен в доспехе и с орденом Андрея Первозванного, Екатерина – в парчовом, украшенном драгоценностями платье и с орденом св. Екатерины. Красные, подбитые горностаем, мантии усиливают парадность изображения).

Настроением глубокой, самой искренней личной скорби, печали и величавой торжественности наполнено изображение Петра на смертном одре (1725, ГРМ). Портрет написан как будто бы за один сеанс, как этюд, а *la prima*, на красном грунте, просвечивающем сквозь жидкие легкие виртуозные мазки. Смерть императора положила начало последнему трагическому этапу жизни Никитина. Он переезжает в Москву, и здесь в 1732 г. его вместе с братьями арестовывают по обвинению в хранении писем, чернящих вице-президента Святейшего Синода, ученого иерарха церкви Феофана Прокоповича. Приговор был суров: Ивана Никитина содержали в Петропавловской крепости в одиночной камере пять лет, затем били кнутом и в 1737 г. «в железах» прогнали этапом на вечную каторгу в Тобольск, где он пробыл до 1742 г. Здесь пришло к нему помилование, но до Москвы он не доехал, вероятнее всего умер в дороге. Его брат Роман, учившийся вместе с ним в Италии и разделивший ту же трагическую судьбу, продолжал после ссылки работать в Москве. Как портретист Роман Никитин был неизмеримо более

архаичным художником. О его творчестве можно судить только по портрету Марии Строгановой (ок. 1722, ГРМ), а также приписываемому ему более раннему портрету ее мужа Григория Строганова (1715, Одесская картинная галерея).

Художником, обогатившим отечественное искусство достижениями европейских живописных школ, был Андрей Матвеев (1701–1739). «На пятнадцатом году жизни», как он сам указывал в отчете, в царском обозе он уехал в Голландию, где учился у портретиста А. Боонена, а в 1724 г. переехал во Фландрию, в Антверпенскую Королевскую академию, еще овеянную славой Рубенса и фламандской живописной школы XVII столетия, чтобы постигнуть тайны мастеров, создававших исторические и аллегорические картины. В 1727 г. он возвратился на родину. От пенсионерского периода известно одно подписное и датированное 1725 годом произведение А. Матвеева «Аллегория живописи». Это первая в России сохранившаяся до нас станковая картина на аллегорический сюжет. Небольшая по размеру, написанная на паркетированной доске, она изображает аллегорическую фигуру живописи в окружении амуров, сидящую у мольберта. Ей позировает Афина Паллада, которой она придает на холсте черты Екатерины I. Такая метаморфоза не должна удивлять, если вспомнить, что Матвеев послал это произведение императрице с просьбой продлить его обучение, а для этого ему необходимо было продемонстрировать свое мастерство. Произведение несет в себе черты фламандской школы позднего барокко и выявляет богатое колористическое дарование художника. Возможно, еще к ученическим пенсионерским годам относится написанный Матвеевым портрет Петра в овале (ок. 1725, ГЭ).

По возвращении на родину, в Петербург, Матвеев сразу включается в работу по оформлению главного собора города – Петропавловского, для которого исполняет не только самостоятельные картины, но и выступает как инвентор, т. е. делает модели живописных композиций, а кроме того, «свидетельствует» вместе с «персонных дел мастером» И. Никитиным и архитекторами Трезини и Земцовым работы других художников. С 1730 г. и вплоть до самой смерти Андрей Матвеев – первый из русских мастеров глава «живописной команды» Канцелярии от строений, руководит всеми монументально-декоративными работами, которые ведутся в Петербурге и его окрестностях. Вместе со своей командой он украшает живописными панно «Сенацкую залу» – Сенатский зал Двенадцати коллегий (единственный прекрасно сохранившийся интерьер 30-х годов XVIII в., ныне Петровский зал Санкт-Петербургского университета), пишет иконы для многих петербургских церквей, в частности для церкви Симеона и Анны, построенной на Хамовой (теперь Моховой) улице М.Г. Земцовым, делает ряд других работ. Но до

нас дошли только станковые произведения Матвеева, ибо почти все монументальные росписи погибли вместе с теми интерьерами, для которых они исполнялись. В 1728 г. Матвеев получает заказ на парные портреты И.А. и А.П. Голицыных (Москва, частн, собр. И.В. Голицына). Из них наиболее интересным представляется портрет А.П. Голицыной, урожденной Прозоровской, статс-дамы, и вместе с тем «князь-игуменьи» Всешутейшего собора и шутихи Екатерины I, битой батогами в связи с делом царевича Алексея. Матвеев создает необычайно выразительную характеристику, сообщив лицу модели тончайшую смесь брюзгливости, надменности и вместе с тем обиды и недоумения, грусти и усталости. И это тем удивительнее, что художником сохранена обычная схема заказного портрета: разворот плеч, гордо посаженная голова, необходимые аксессуары одежды. Не осуждение, а сочувствие к модели передал в этом портрете художник.

«Автопортрет с женой», написанный, видимо, в 1729 г., – самое известное произведение Матвеева не только благодаря художественным достоинствам, но и потому, что Матвеев первым из русских художников создал поэтический образ дружественного и любовного союза, свободно, открыто, радостно заявив о своем чувстве к любимой. Матвеев мог видеть много двойных портретов за одиннадцать лет обучения в Нидерландах. Однако в матвеевском портрете нет ни искрящегося задора автопортрета Рембрандта с Саскией, ни рубенсовской роскоши и любования, ни семейной добродетельности вандейковских портретов на этот сюжет. Задушевность и простота, доверчивость и открытость – главные его черты. Каким-то необыкновенным целомудрием и душевной чистотой веет от этого произведения. Живопись Матвеева, прозрачная, «плавкая», с тончайшими переходами от изображения к фону, нечеткими светотеневыми градациями и растворяющимися контурами, богатая лессировками, в этом произведении достигает совершенства и свидетельствует о полном расцвете его творческих сил.

Русская живопись в лице Никитина и Матвеева демонстрирует замечательное овладение приемами западноевропейского мастерства, при сохранении только ей присущего национального духа, будь это строгость, даже некоторая аскетичность никитинских образов, или тонкость и задушевность матвеевских. «Обмирщение», которого добивался Петр в русской жизни, произошло в искусстве первой половины XVIII века в значительной степени благодаря усилиям Никитина и Матвеева. Последний был учителем таких живописцев, как Вишняков и Антропов, наследие которых в свою очередь перекинуло своеобразный «мост» к творчеству знаменитых мастеров второй половины столетия.

§4.Графика начала XVIII века

Графика как самый оперативный, мобильный вид искусства, быстро откликающийся на все события времени, пользовалась в бурное петровское время особым успехом. Большие эстампы запечатлели победы русского оружия на море и на суше, торжественные въезды в города, сами виды городов – городские ведуты, фейерверки в честь славных викторий, портреты знаменитых людей. Графика использовалась для учебных целей (календари, атласы). Так, в 1703 г. в Москве была напечатана «Арифметика» Магницкого с гравюрами М. Карновского: аллегорическое изображение Арифметики и двуглавый орел на фронтисписе. В календарях того времени среди сведений политического характера, медицинских советов, предсказаний погоды, гороскопов было также немало гравюр, поясняющих текст. Гравер Алексей Ростовцев участвовал в создании первого русского глобуса. Мобильное, массовое искусство гравюры на меди имело на Руси свои давние традиции и особенно расцвело в конце XVII столетия в мастерских Оружейной палаты. Именно оттуда идут истоки творчества таких замечательных граверов петровского времени, как братья Алексей и Иван Зубовы, сыновья живописца Оружейной палаты Федора Зубова. В России работали и иностранные мастера-граверы, приглашенные Петром. Так, еще в 1698 г. был заключен контракт с искусным мастером Схонебеком, затем вслед за ним приехал его родственник Питер Пикарт. Но истинное лицо русской графики первой трети XVIII в. определили русские мастера, упоминавшиеся уже Иван и Алексей Зубовы, Алексей Ростовцев. Усвоив от Схонебека ряд новых технических приемов, они сохранили национальный характер русской гравюры. В ведутах и баталиях Алексея Зубова (как, впрочем, и у его брата) преобладает лаконичный штриховой рисунок, большую роль играет цвет самой белой бумаги, композиция проста, логична, ясна, все пространство чаще всего разделено на три плана. В ведутах (например, в изображениях Петербурга) на первом плане разыгрывается жанровая сцена, второй план занят «водной артерией», и на третьем предстает изображение архитектуры, которая и даст название всей гравюре. Название, кстати, наивно сохраняя архаические традиции XVII в., размещается в развернутой, как свиток, ленте наверху. Почти обязательный мотив зубовских гравюр – корабль: обволакиваемый клубами дыма – в баталиях (Баталия при Грейнгаге, 1721) или нарядно плещущий парусами на ветру – в ведутах (Васильевский остров, 1714; Панорама Петербурга, 1716–1717). Молодой город, живой, подвижный, меняющий свой облик буквально на глазах, столица гигантской морской державы – таким предстает Петербург на ведутах Зубова.

Большие величественные корабли – гордость Петра, и маленькие легкие лодки, на которых император заставлял перебираться жителей с одного острова на другой; плененные корабли шведов, ритмический взмах весел, напоминающих крылья или распахнутые веера; клубы порохового дыма от салютов ли, от боевой ли пальбы, – на всем лежит дух суровости, но и праздничности той эпохи – эпохи грандиозных свершений («Торжественный ввод в Санкт-Петербург взятых в плен шведских фрегатов», 1720). Наряду с ведутами и баталиями в этот период распространен и еще один жанр гравюры – фейерверк, «огненная потеха» (другое название – «потешные огни») в честь какого-либо значительного события. Кроме А. Зубова в фейерверках много работал А. Ростовцев. Старший брат А. Зубова Иван Зубов исполнял в основном гравюры с видами Москвы.

Продолжал развиваться в петровское время и народный лубок. Ярко раскрашенная плоскостная, примитивно-самобытная народная картинка на дереве была самого разнообразного содержания: сатирического, сказочно-былинного, бытового, – всегда сохраняя поразительную декоративность общего решения и чисто народный юмор.

Как образцы искусства первой трети XVIII в. дошли и рисунки от руки, уникальные произведения графики того времени. Это бытовые и пейзажные рисунки, видимо, учеников рисовальной школы при Петербургской типографии (перо, кисть, уголь, карандаш – ГРМ, собр. Аргутинского-Долгорукова), петербургская серия рисунков архитектора Ф. Васильева за 1718–1722 гг. (ГРМ). Работали петровские графики и в портретном жанре, но он менее интересен, чем живописный, ибо, как правило, для графического портрета использовался какой-нибудь уже известный живописный образец.

§5. Освоение новых методов в скульптуре

Процесс «обмирщения» и освоения новых методов в скульптуре происходит медленнее, чем в других видах искусства. Слишком долго смотрели русские люди на круглую скульптуру, как на языческих идолов, «болванов». По сути, в течение восьми веков существования Древней Руси она не развивалась. Правда, и в первой половине XVIII в., и ранее существовала прекрасная полихромная деревянная скульптура Перми, Вологды, собственно московской школы. Но она была преимущественно религиозного содержания, а светской скульптуре нужны были иные пути развития. Поэтому приглашенные учить искусству скульптуры

иностранные мастера сыграли более заметную роль в ее становлении, чем живописцы и графики. Посланные за границу русские учились скульптуре в основном у Баратта в Венеции. По возвращении домой, уже после смерти Петра, некоторые из них работали под началом Б.-К. Растрелли над расчисткой его «Анны Иоанновны с арапчонком» и на реставрационных работах в Летнем саду.

Знакомство с западноевропейской скульптурой осуществлялось и благодаря закупкам за границей произведений позднего барокко, скульптур мастеров круга Бернини, а иногда даже и античных. Так, в Риме была куплена знаменитая Венера, получившая позже название Таврической. По поводу проволочек с ее вывозом Юрий Кологривов, покупавший ее за 196 ефимков, выразительно писал Петру: «И я лутче умру, нежели владеть им тою статуею» [2,43].

Отправлявшиеся с подобной миссией за границу с трудом преодолевали неприятие круглой скульптуры.

Правда, к восприятию скульптуры светского характера русские люди были уже подготовлены сочной барочной резьбой иконостасов церквей, пластикой церкви Знамения в Дубровицах, Меншиковой башни, рельефами Петровских ворот Петропавловской крепости, исполненными Оснером Старшим. Декоративные панно дубового кабинета Петра в Петергофском дворце работы Н. Пино, рельефы А. Шлютера на фасадах Летнего дворца в Летнем саду были несомненно определенным этапом в изучении западноевропейских приемов пластического искусства. Рождение же светской круглой скульптуры, монумента, конного монумента на русской почве связано прежде всего с именем Б.-К. Растрелли, Растрелли-отца, или Растрелли Старшего, как его называют историки искусства.

Бартоломео Карло Растрелли (1675–1744), флорентиец по происхождению, работавший в Риме и Париже, воспитанный в традициях берниниевского барокко, вместе со своим сыном приехал в Россию в 1716 г. и обрел здесь вторую родину. Договор с ним включал выполнение самых разнообразных заказов. Он работал и как архитектор, и как скульптор в разных жанрах: от «кумироделия всяких фигур» до строительства фонтанов («бросовых вод... которые вверх прыскают») и создания театральных декораций. Но как архитектор он был оттеснен Леблонем. Его первая работа в России – бюст А. Д. Меншикова (бронза, ГЭ), несколько театральный, внешне эффектный, величественный образ «прегордого Голиафа, герцога Ижорской земли», «полудержавного властелина», про которого чуть ли не сам Петр остроумно сказал при случае: «Он в беззакониях зачат, во грехах родился и в плутовстве скончает живот свой».

Но главным, для чего был приглашен Растрелли в Россию, было создание памятника Петру. Из дневника камер-юнкера Ф.В. Берхгольца известно, что Растрелли велели исполнить даже два изображения императора – на коне и пешего, о последнем известно лишь, что скульптура была готова к отливке, но ничего неизвестно о ее дальнейшей судьбе. В результате к 1720 г. скульптором были представлены эскизы и модели конного монумента, с множеством аллегорических фигур – решение, от которого он позже отказался. Естественно, что в процессе работы над монументом родился портретный бюст Петра (1723, ГЭ; повторение в чугуне – 1810, ГРМ). Как и изображение Меншикова, бюст императора представляет типичное произведение барокко: это динамическая композиция с подчеркнутой пространственностью и непременным акцентом на множественности фактур, со светотеневыми контрастами пластических масс, их живописностью. Это скорее образ целой эпохи, чем конкретного индивидуума, и эта обобщенность придает бюсту черты монументальности. Созданию бюста предшествовала, как всегда у Растрелли, большая работа с натуры. Он исполнил маску с живого Петра, затем восковую модель. Удивительное чувство историзма, присущее Растрелли, верная художественная оценка избранной им модели как исторической личности позволили ему создать образ подлинного героизма и величия, большой внутренней силы. Бюсты Растрелли по праву могут считаться началом развития русского скульптурного портрета.

Расцвет монументальной русской скульптуры начинается с первого русского монумента, исполненного также Растрелли, – статуи Анны Иоанновны с арапчонком, одного из ярчайших памятников по цельности художественного образа и пластической выразительности (1732–1741, из них 1732–1739 – решение модели, снятие посмертной маски и выполнение бюста Прасковьи Федоровны – матери императрицы, на которую она была очень похожа, подготовка к литью, устройство печи; затем 1739–1741 – отливка и чеканка). Введение в композицию фигуры арапчонка, столь характерного персонажа придворного быта XVIII в., необходимой скульптору для пластического равновесия масс, соединило мотивы парадный и жанровый, усилило контраст с «каменно-подобной» фигурой императрицы, в образе которой слились воедино азиатский деспотизм и изощренная роскошь западноевропейской придворной культуры. Растрелли продемонстрировал здесь не только безупречное владение языком монументальной скульптуры, мастерство обобщения при сохранении индивидуальной характеристики, но и глубокое проникновение в мир русской жизни, в контрасты русского XVIII столетия, создав символ эпохи. («Престрашного была взору, – писала об Анне Иоанновне Н.Б. Шереметева, – отвратное лицо имела,

так была велика, что когда между кавалеров идет, всех головою выше и чрезвычайно толста»).

«Последние четыре года жизни Растрелли – это «взлет гения», как справедливо писали исследователи его творчества Н. Архипов и А. Раскин. За 1741–1744 гг. при новом царствовании «дщери Петровой, блестящей Елисавет», на которую смотрели с надеждой, как на продолжательницу дел Петра, он создает конный монумент императора, найдя в свои 60 с лишним лет творческие силы совершенно изменить первое барочное решение 20-х годов. Он создает образ полководца, триумфатора в традициях, начало которых лежит еще в памятнике Марку Аврелию и находит продолжение в донателловском «Гаттамелате» и «кондотьере Коллеони» Верроккьо. Свободную постановку фигуры, четкость и строгость силуэта, органическую слитность массы и силуэта с пространством, законченность и определенность всех форм видим мы в памятнике вместо барочной сложности движения и помпезности пышных драпировок. Мужественный, простой и ясный пластический язык, которым Растрелли прославляет – убедительно и искренне – силу и могущество русской государственной власти, несомненно продолжает традиции антично-ренессансных пространственных представлений. Именно в них сумел скульптор создать исполинский образ, олицетворяющий торжествующую и победоносную Россию, образ героя, совершившего исторический и национальный подвиг – преобразование России. Судьба памятника была более чем драматична. При жизни Растрелли исполнил только модель в натуральную величину, отливку производил уже его сын (1748). После смерти Елизаветы прекратилась расчистка памятника, а потом о нем вообще забыли. Лишь при Павле I растреллиевский монумент был поставлен у Михайловского (Инженерного) замка, где находится и по сей день, став неотъемлемой частью общего ансамбля. Характеристика Растрелли, так много сделавшего для русской скульптуры, была бы неполной без упоминания того, как плодотворно он занимался декоративными работами в Петергофе, а также портретами и многими другими жанрами вплоть до эскизов маскарадных платьев. Ему и А. К. Нартову принадлежит архитектурный замысел и рельефы Триумфального столпа в честь Северной войны. К сожалению, работа так и осталась незавершенной. Известен лишь ряд барельефов (ГЭ и ГРМ).

Заключение

Так к концу жизни Петра проходил процесс становления светского искусства во всех его видах и жанрах. Воистину Петр мог бы сказать: «Будем надеяться, что,

может быть, на нашем веку мы пристыдим другие образованные страны и вознесем русское имя на высшую степень славы» [2,43].

Однако после смерти Петра вокруг русского трона начинается настоящий сумбур так называемой «эпохи дворцовых переворотов». «Еще раз говорю, что все непостоянство мира нельзя сравнить с непостоянством русского двора», – писал в 1730 г. один из посланников. Внутренняя нестабильность не могла не отразиться на развитии искусства.