

АБСОЛЮТИСТСКАЯ ИДЕЯ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ПЕТРА ВЕЛИКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ МАСТЕРОВ ФРАНЦУЗСКОЙ СЛОБОДЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Ю. С. Андреева,

Южно-Уральский государственный университет, г. Челябинск, Российская Федерация

В статье анализируются произведения скульпторов, резчиков и живописцев Французской слободы Санкт-Петербурга в качестве источника формирования абсолютистского мифа и средства трансляции абсолютистской идеи в искусстве России. На основании сохранившихся памятников петровской эпохи (таких, как конный монумент Петра I Б. К. Растрелли, резные панно Дубового кабинета Большого Петергофского дворца Н. Пино, живописные композиции Л. Каравака и Ф. Бегаглия) выявляются особенности репрезентации образа Петра Великого. Автор обращается к проектам неосуществленных произведений монументального и монументально-декоративного искусства, раскрывая особенности трансфера французских арт-идей в ходе «европеизации» русской художественной культуры. Сделан вывод о том, что именно мастера Французской слободы воплотили абсолютистскую идеологию Петра I в пластических искусствах, хотя и не обеспечили необходимую политическую корреспонденцию между императором и его подданными.

Ключевые слова: французские мастера в Петербурге, абсолютизм в искусстве, образ Петра I в искусстве, Б. К. Растрелли, Н. Пино, Ф. Вассу, Ф. Бегагль, Л. Каравак, «европеизация» русского искусства.

Визит Петра I во Францию в 1717 г. стал переломным событием, повлиявшим не только на политическую жизнь России, но и на формирование идейной направленности ее художественной культуры. Французское искусство, при непосредственном знакомстве с ним царя, продемонстрировало колоссальные возможности для выражения имперских амбиций «вечного работника на троне». Петр был поражен великолепием скульптурных портретов французских монархов на Королевской площади Парижа [23, с. 133—134]. Его удивило и умение шпалерных мастеров уместить в рамки декоративно-прикладного искусства сложные портретные композиции «земных владык», их родственников и приближенных. Об этом, в частности, свидетельствует письмо царя к жене Екатерине Алексеевне от 2 мая 1717 г., в котором самодержец просил прислать (очевидно, для создания гобеленов) собственный портрет кисти Карела де Моора, а также портреты супруги: «Тапицерейная работа здесь зело преславная, того для пришли мою партрету, что писал Мор, и свои обе, которую Мор и другую, что француз писали...» [28, с. 67]. Есть основание полагать, что стиль Людовика XIV (так наз. *Grand manière*), выражавший идеи триумфа абсолютной королевской власти, роста государственного престижа и национального процветания, оказался близким Петру. Военные и внешнеполитические успехи вчерашней «Московии» повсеместно укрепили представления о Петре как хозяине мировой державы, да и сам царь «... уверовал в себя как властелина мирового размаха, и тогда пышные лавры Людовика XIV стали манить его сильнее, чем демократическая простота голландских бюргеров» [11, с. 306—307; цит. по: 23, с. 260]. Увлечение Петра I морской республикой прошло, завершился «голландский период» в истории России [23, с. 109, 260], и наступило время активного использования идей, аналогий и художественных

образов, взращенных на почве абсолютистской Франции. К ним Петр обращался напрямую. При знакомстве с французскими художниками русский самодержец «вникал во все искусства оных», а потому его желание «художества французские перенести в Россию» [9, с. 329] следует признать осознанным. Предпринимаемый трансфер арт-идей являлся частью «европеизационной» программы, и был во многом обусловлен стремлением Петра I придать образу России внешний лоск и имперское величие: «Петр поехал в Европу за <...> Имперскими одеждами. И он их привез» [10, с. 31].

Политическое кредо Петра Великого, о котором не раз повествовали историки, не оставляет сомнений в его приверженности к теории и практике абсолютизма [26, с. 481, 483—484]. Вероятно, одним из мотивов для приглашения французских мастеров в Россию послужило стремление царя не просто создать передовую «европеизированную» художественную культуру в своей стране, но еще и поставить ее на незыблемые монархические основания. В связи с этим опыт французских архитекторов, скульпторов и декораторов, воспитанных на достижениях официального академического искусства — «парадного, торжественного, с его навязчивой героикой, демонстративным патриотизмом и религиозностью» [18, с. 15—16], — становился особенно востребованным, на что, кажется, искусствоведы еще не обращали внимания. «Инъецированный» в русскую культуру французский вкус, таким образом, был релевантным российской политической системе, вступившей в новую фазу своего развития.

Весьма значимые образы Петра Великого — полководца, реформатора, абсолютного монарха — создал Бартоломео Карло Растрелли, причем сделал это художественным языком, близким к условному языку французского искусства. Б. К. Растрелли не был французом по национальности, но многолетняя

работа в Париже наложила сильный отпечаток на его творческий метод и способствовала тому, что в России его воспринимали в качестве француза. Договор с царским советником Иваном Лефортом Растрелли заключил в столице Франции и еще по этой причине мог считаться французским художником. В архивных делах Канцелярии от строений нередко встречаем такие формулировки: «...выдать материалы французу архитектору Растрелли» [36, л. 450], «...сделать выписки о делании свинцовых багерлинов французом Растреллием» [36, л. 452]. В документах о выплате жалованья «французским мастерам людям» Б.К. Растрелли неизменно фигурирует в одном с ними списке [35, л. 955]. «Французским скульптором» называет Б. К. Растрелли сам французский консул в Петербурге Анри де Лави [12, с. 240]. Но главное, это то, что флорентинец был тесно связан профессиональными, духовно-родственными и социальными отношениями с жителями Французской слободы Васильевского острова (литейщиками, декораторами, живописцами) и не был чужд их творческой деятельности. Став одним из основателей Французской слободы Санкт-Петербурга, Растрелли многие годы являлся церковным старостой французской общины и содействовал ее духовному сплочению [1, с. 112, 118]. Поэтому анализ его произведений в контексте влияния мастеров слободы на русское искусство теоретически и методологически оправдан.

В конце 1716 г. Б. К. Растрелли приступил к созданию конного монумента Петра I, после того, как сам царь приказал разработать скульптурную композицию и выполнить отливку моделей [3, с. 22]. В ходе работы над этим произведением мастер стремился продемонстрировать величие преобразенной России и живо передать образ ее монарха-реформатора. Первоначальная концепция памятника (который должен был включать, помимо конной статуи, украшенной барельефами и круглой скульптурой постамент) может быть усмотрена в раннем авторском эскизе, неоднократно воспроизводившемся в специальных изданиях [3, с. 23; 27, с. 15]. Конная статуя, завершающая многофигурную триумфальную композицию, уже в этом (самом раннем) проекте идейно и стилистически сближалась со своим прототипом — конной статуей Людовика XIV работы Франсуа Жирардона [27, с. 163]. Вслед за Ф. Жирардоном, чье произведение восходит к известному древнеримскому скульптурному портрету Марка Аврелия, Б. К. Растрелли эксплуатирует образ античного императора-героя, восседающего на лошади без седла и стремян. Принято считать, что образцом для оформления растреллиевского постамена послужили «Памятник великому курфюрсту» и другие произведения Андреаса Шлютера [13, с. 49], а также рельеф Антуана Кузевокса «Людовик XIV» [27, с. 176—177]. Однако более вероятно, что растреллиевский проект пьедестала, по барочному вычурный и преувеличенно зрелищный, восходит к другому источнику — бронзовой группе «Четыре плененные нации» французского скульптора голландского происхождения Мартена Дежардена (Мартина ван ден Богерта). Эта скульптурная композиция была установлена на площади

Побед в Париже в 1686 г. и уничтожена в 1792 г. по распоряжению революционного правительства как произведение, прославляющее монархию. Поскольку скульптурная группа М. Дежардена включала в себя пешую статую Людовика XIV, то искусство-веды ее и не рассматривали в качестве одного из прототипов растреллиевской работы. Между тем возлежащие на трофеях невольники, изображенные на рисунке Б. К. Растрелли по углам постамена, по своему композиционному решению и моделировке очень близки к мощным фигурам скованных пленников, украшавших цоколь памятника Королю-Солнцу М. Дежардена и символизировавших победы Франции над Испанией, Священной Римской империей, Бранденбургом и Голландской республикой. Эти фигуры сохранились и представлены в постоянной экспозиции Лувра [48]. Б. К. Растрелли, как и М. Дежарден, в своем раннем проекте использовал аллегорию Победы (или Славы), венчающей голову Петра I лавровым венком, а также намеревался поместить на пьедестале аналогичные дежарденовским барельефы, прославляющие военные триумфы русского царя¹.

Общая концепция конного монумента, без сомнений, была предложена и, вероятно, скорректировалась Петром I, который «испытывал явный пиетет» к веку Людовика XIV [23, с. 109]. Царь не только воочию видел монументальные композиции Ф. Жирардона и М. Дежардена в Париже, но и делал с них зарисовки [23, с. 133—134], хотя утверждать факт директивного, обусловленного волей Петра, обращения к ним Растрелли нельзя: скульптор создал первый свой проект раньше, чем состоялся визит царя во французскую столицу. Впрочем, царь мог получить представление о *Grand manège* и до приезда во Францию — стиль, благодаря многочисленным привоям, начинал приносить плоды в разных уголках Западной и Центральной Европы.

Судя по первому эскизу, Б.К. Растрелли пытался сочетать творческие принципы обоих своих французских предшественников, однако поставленная перед российским скульптором задача показать «грандиозного исполина» [44, с. 515] не была решена: всадник и его конь казались легкими и грациозными в сравнении с могучими формами пленников. К сентябрю 1717 г. Растрелли был подготовлен новый проект монумента, подробное описание которого дал в одной из реляций французский консул де Лави: на пьедестале царь был «изображен верхом на коне, поднимающемся на дыбы, и в таком вооружении, какое он обыкновенно носит; три нагие фигуры, опрокинутые под ним, служат аллегорическим изображением тройственного союза, тщетные намерения которого были разрушены быстротой его первых побед...» [12,

¹ Отметим, что при совпадении «ряда деталей сюжетного решения, начиная с фигуры летящей Славы и кончая изображениями скованных пленников» [27, с. 177], проектируемый Б. К. Растрелли монумент и рельеф А. Кузевокса композиционно разнятся. Летящая Слава Кузевокса не венчает короля, а «пленники» под ногами коня не представляют собой аллегорические изображения стран-противников, а скорее являются воинами, павшими в конкретном сражении.

с. 241]. Таким образом, в трактовке образа Петра I Растрелли попытался отказаться от прямой аналогии между царем и римским императором, отступив от канона аврелиевой лошади и там самым предвосхитив будущего «Медного всадника» Э. М. Фальконе. Однако, желая продемонстрировать политическое могущество России, Растрелли сохранил верность традиционному языку символов: всадник, возвышающийся над побежденными и «опрокинутыми» фигурами, — яркое тому доказательство. Исходя из описания де Лави, ясно, что монумент на этой стадии разработки представлялся его создателю как грандиозная, находящаяся в движении композиция, решенная средствами барокко. Она буквально была перегружена круглой скульптурой и украшениями: на шестигранном пьедестале, помимо обнаженных фигур поверженных врагов, предполагалось поместить «шесть раздавленных львов», расположить ярусами скульптурные группы Геркулеса, Марса, Меркурия, а рядом — аллегория мира, затем «колоссальную фигуру» пораженного Рейна с его испуганными детьми, многофигурные композиции, представляющие собой аллегории искусств, изобилие и наслаждение. И это — не считая трех больших барельефов с батальными сценами, «трофеями» и «орнаментами» [12, с. 240—242].

Дальнейшая работа над конным монументом шла по пути упрощения его композиции: в стремлении перейти с языка аллегории к более выразительному языку самой пластики Б. К. Растрелли отказался от чрезмерно пышного постамента и уменьшил число декоративных фигур до четырех¹ [27, с. 149]. Вместе с тем мастер посчитал нужным возвратиться к героическому «наряду римского императора» [29, с. 473] — именно в облике августов предстал царь в итоговом варианте статуи, созданной в 1743—1747 гг.² Руководствуемый социально-политической доктриной абсолютизма, художественно усвоенной на примерах французской монументальной скульптуры барокко, Б. К. Растрелли изобразил Петра I «именно как полководца и самодержавного повелителя огромной империи» [27, с. 170]. Судя по всему, в течение всего времени работы над монументом, Растрелли не переставал использовать скульптурный образ Людовика XIV в качестве прототипа для фигуры своего всадника. В феврале 1724 г. камер-юнкер герцога Голштинского Фридрих-Вильгельм Берхгольц, ссылаясь на городские толки, записал в дневнике, что пешая и конная статуи императора, которые изготавливает мастер в бронзе, — «...будут больше статуи Людовика XIV в Париже» [6, с. 206]. Сравнение с парижскими скульптурными аналогами, восхваляющими Короля-Солнце, таким образом, напрашивалось у современников в первую очередь. Хотя, по дружному мнению специалистов, Растрелли гораздо тоньше своих французских предшественников проник в психологию августейшей

¹ В проекте 1720 г., однако, кроме скульптурного изображения царя значилось еще шестнадцать фигур и пять барельефов [3, с. 26], но и от них пришлось отказаться.

² 13 июня 1723 г., работая по приказу Петра I над очередной моделью «персоны Его Величества», Б. К. Растрелли снова представил российского монарха «по обычаю римских императоров» [7, с. 240].

модели, представив российского правителя лишенным высокомерия и гордой самоуверенности [29, с. 472]. В дальнейшем скульптор еще не раз использовал аналогию между Петром и правителями Римской империи, причем к этой аналогии его подводил сам Петр — так, в 1724 г. царь повелел Растрелли «...исполнить еще один скульптурный портрет, но на этот раз “старинным манером, как дельвались в старину цесарям римским”» [3, с. 37]. Знаменитый «новоманерный» бронзовый бюст из собрания Государственного Эрмитажа (1723—1729), хотя и не содержит прямой отсылки к античному образу, все равно ассоциируется с «обычаями римских императоров» [20, с. 31; 29, с. 464; 40, с. 8]. Общепризнанным является тот факт, что скульптура Б. К. Растрелли в духе памятников императорского Рима несла в себе пафос российского абсолютизма [14, с. 76—77].

Идею российского «великодержавия» в свой конный монумент Б. К. Растрелли заложил задолго до провозглашения Петра I императором, по сути, первым приступив к утверждению имперской государственности в России художественными средствами. Абсолютистское начало памятника можно усмотреть в самом пластическом решении «персоны монаршеской» [7, с. 239]. Растреллиевский всадник наделен огромной волей, он уверенно правит лошадью, символизирующей Россию, — массивной, тяжелой, жилистой. Такое «правление» и всаднику, и лошади дается не легко — вздутыми венами на шее лошади и на предплечье царя скульптор выразил испытываемое ими физическое напряжение, при всем торжественном характере композиции возвысив ее до уровня исторической правды. Атрибутами абсолютной власти монарха выступают изображения двуглавых орлов на горностаевой мантии всадника, которые хорошо просматриваются не только при фронтальном восприятии, но и с тыльной стороны. Сам царь очень трепетно относился к государственной символике, и употребление изображений двуглавых орлов становилось частью эстетических воззрений эпохи Петра Великого. Даже на пушках, используемых на флоте, царь требовал, чтобы вместо изображения дельфинов «лили герб», а именно «четыре якоря и маленькой орел в середине» [39, с. 174]. Прославляя морское могущество России, Растрелли в 1720-е годы работал над барельефом для будущего Триумфального столпа, создав медальон, на котором двуглавый орел, украшенный Андреевским крестом, в лапах и клювах держит карты четырех морей [22].

Имперскую символику воспроизвели и другие мастера Французской слободы. Для утверждения нового типа герба в массовом сознании немалое значение имело изготовление доменным мастером и скульптором-литейщиком Франсуа Паскалем Вассу двуглавого орла, украсившего Петровские ворота Петропавловской крепости. Герб был отлит из свинца и установлен в августе 1720 г. над аркой проезда Петровских ворот. До этого над воротами помещался двуглавый орел из дерева [42, с. 50]. Вассу руководствовался русскими образцами: его композиция представляет собой типичный «романовский» герб, утвержденный еще в XVII в., т. е.

включает в себя изображение двуглавого орла с поднятыми крыльями под тремя коронами, держащего в лапах скипетр и державу, прикрытого щитом св. Георгия Победоносца. Отличие состоит в том, что композицию Вассу венчает большая императорская корона¹, появившаяся на официальных изображениях герба (государственных печатях, медалях и монетах, а также полковых знаменах) еще в 1710-х годах [8, с. 18—20] (герб XVII столетия был украшен тремя коронами одинакового размера). В ряде декоративных композиций изображение двуглавого орла вместе с военными трофеями предполагал использовать также Н. Пино — сохранились исполненные им эскизы фонарей и проектные чертежи фронтонов фасадов неизвестных зданий с государственной символикой [37, с. 110]. К этой символике Н. Пино обратился, работая над скульптурным убранством лестничной решетки дворца Марли в Петергофе: решетку украшают фигура двуглавого орла с атрибутами власти и большая императорская корона [43, с. 18—19]. Корона в своем основании декорирована завитками, отдаленно напоминающими французские геральдические fleur-de-lyse. Любопытно, что Н. Пино, оформляя балконную решетку в том же Марли, в угоду сочиненным мотивам, посчитал возможным отступить от официальной геральдики, изобразив одноглавого орла, изящно изогнутого, «рокайльного», но с императорской короной [43, с. 20].

Симвоико-аллегорическое мышление мастеров Французской слободы, работавших над образом Петра Великого и обращавшихся к теме политического могущества России, могло бы ярко проявиться в Триумфальной колонне, задуманной Б. К. Растрелли в качестве памятника в честь побед в Северной войне, но не осуществленной. Описания моделей колонны, разные иконографические источники, сохранившиеся барельефы и предназначенные для копира медальоны позволили в 1938 г. реконструировать памятник [31]. Растрелли предложил архитектурную композицию данного сооружения, спроектировал венчающую колонну статую Петра и создал эскизы барельефов, которые должны были украсить ствол колонны и постамент с цоколем [3, с. 43]. В ходе работы над «столпом» слились творческие усилия мастеров разных национальностей, однако французы составляли едва ли не половину всех участников проекта: Никола Пино был задействован в проектировании скульптур на постаменте и самой колонне, а также в лепке восковых моделей «аллегорических фигур»; «полировщик на меди» Жан де Сен-Манж вычищал барельефы [3, с. 45]; Луи Каравак работал над эскизами портретов главных лиц эпохи Петра, предназначенных для воспроизведения на колонне (не сохранились)². Координировал всю работу

¹ Судя по фиксационному чертежу Д. Трезини, большая корона располагалась выше профилированного карниза [19, с. 24].

² По свидетельству самого Л. Каравака, в 1718 г. по приказу главы Канцелярии городовых дел кн. А. М. Черкасского он изготовил «двенадцать портретов, сиречь чертежей триумфальной колоны совершенных, которую моделировал г-н Растрелли, и оные отданы иноземцу Зенелеру» [33, л. 7].

А. К. Нартов, заведующий токарной мастерской Петра Великого и царский советник по части художеств и техники. В сохранившихся медных, бронзовых и гипсовых барельефах, предназначенных для украшения колонны, и, соответственно, в ее музейной реконструкции абсолютистская идея выражена слабее, чем в конной статуе Петра. Наоборот, искусствоведы всегда подчеркивали «демократический художественный подход», нашедший отражение в рельефах колонны: «Идейный пафос борьбы не заменен <здесь> личным прославлением царя; в эпическом, полном оптимизма повествовании значительную роль играет народный типаж, иногда повторяющий известные уже образцы русского солдата» [29, с. 482]. После смерти Петра I именно А. К. Нартов продолжил активную работу над созданием моделей столпа, он же с другими мастерами из царской «токарни» занимался изготовлением барельефов, причем вносил существенные коррективы в иконографическую программу и переосмысливал растреллиевские сюжеты. С влиянием А. К. Нартова, которому «не могла не быть чуждой барочная, живописная система Растрелли» [29, с. 483—484], связывают «демократизм» барельефов военной тематики, их очевидную связь с народным лубочным творчеством, национальной русской культурой [29, с. 483—486].

Тем не менее невозможно отрицать тот факт, что Триумфальная колонна, даже в поздней реконструкции, с учетом всех поправок, в значительной степени сохранила свой первоначальный монархический смысл, ибо прославляет деяния императора и успехи его страны. Абсолютистская парадигма, как известно, не делает существенного различия между правителем, его государством и народом (в духе знаменитого выражения Людовика XIV: «Государство — это я»). Демократические тенденции, улавливаемые в барельефах на тему побед русской армии, не пронизывают весь памятник и отнюдь не определяют его содержание. Скульптурный портрет императора, воссозданный по рисункам Б. К. Растрелли и Н. Пино, венчающий «столп», представляет Петра все в том же образе римского цезаря, столь актуальном для французского «Большого стиля» [25, с. 89; 32]. Изначально на пьедестале колонны Растрелли намеревался поместить восемь круглых скульптур «невольников», символизирующих побежденных врагов [3, с. 43]. Это вновь заставляет вспомнить «Четыре плененные нации» М. Дежардена. Н. Пино, по-видимому, работал в том же жанре, создав в 1725 г. рисунок постамента с четырьмя аллегорическими фигурами, а также эскиз статуи «Петр I с кормилом», предназначенной для завершения всей композиции и выражающей идею «правильного» и продуктивного царствования.

Согласно первоначальному замыслу Б. К. Растрелли (модель 1721 г.), Триумфальную колонну должна была венчать аллегорическая группа, изображающая Петра I, подобно скульптору высекающего из камня «статую, репрезентующую Россию» [3, с. 43; 20, с. 29—31]. Сам Растрелли пояснил, что та статуя представляет собой Россию, которую его величество «вычищает» [3, с. 39]. Точно такую же аллегория позднее использовал Растрелли в знаме-

нитом бронзовом портрете Петра I (1723—1729), украсив кирасу императора барельефом, на котором в буквальном смысле венценосный монарх (с короной на голове) долотом высекает новую Россию. Последняя предстает в виде стройной молодой женщины в кольчуге (чешуйчатом доспехе), держащей скипетр и державу [20, с. 33]. Автором сюжета этой композиции, недвусмысленно выражающей абсолютистскую идею, считают самого Петра I — отправной точкой развития иконографии композиции стала личная печать царя, датируемая 1711—1712 гг. [20, с. 29]. После смерти Петра Великого сюжет был воспроизведен на попоне лошади, участвовавшей в погребальном обряде (ныне хранится в собрании Оружейной палаты Московского Кремля), а также в других произведениях прикладного искусства. Процессиянная попона в технике гобелена, как полагают, была изготовлена на Петербургской шпалерной мануфактуре Филиппом Бегаглем (младшим) при участии русских мастеров Михаила Ахманова и Трофима Буйнакова [20, с. 35]. В. Ю. Матвеевым было доказано, что изображение «Петр I, высекатель статуи России» уже в начале 1720-х годов выступало личной эмблемой царя, символизовавшей широту и глубину его преобразований [20, с. 35—36]. Сюжет оказал влияние на содержание ряда произведений прикладного и изобразительного искусства в России XVIII столетия [20, с. 39], хотя прочно вошел в русскую культуру именно благодаря Б. К. Растрелли.

На одном из барельефов Триумфального «стопа» (точнее, на медальоне-копире для последующего воспроизведения рельефа) Б. К. Растрелли путем инверсии перефразировал данный сюжет, изобразив не Петра, высекателя статуи России, а скульптора, высекателя статуи первого российского императора [30]. Очевидно, что под скульптором мастер разумел себя. Надо полагать, что Растрелли понимал исключительное значение своего творчества для политического развития России, осознавал себя в качестве художника, которому было угодно создать (именно создать, а не воспроизвести) образ великого монарха великой державы. В то время как Петр Великий созидал новую страну, Растрелли работал над созданием художественного образа императора новыми для русской культуры средствами — к обоюдной славе двух «творцов» и к посрамлению ненависти, вынужденной брести прочь (крылатую Славу и изгнанную Ненависть со змеями в руках можно увидеть в композиции копира). Непростая биография Б. К. Растрелли, постоянно преодолевавшего коварство и недоброжелательство со стороны разных лиц, позволяет соотнести указанные аллегории с творческим путем самого скульптора.

Особым эмблематическим, условным языком военно-политический триумф России и ее монарха был прославлен Никола Пино в монументально-декоративной резьбе. Французский скульптор осуществлял репрезентацию образа Петра I, широко применяя в декоративных композициях атрибуты военных побед (трофеи, артиллерию), а также символы императорской власти. Смысловым ядром декора четырех резных панно Дубового кабинета Петра I в Большом Петергофском дворце, созданных в

1718—1720 гг. по рисункам Н. Пино, является идея торжества абсолютной власти, укрепленной военными подвигами царя. Эти «триумфальные» панно, расположенные на восточной, южной и северной стенах, украшены изображениями колчанов со стрелами, шлемами, мечами и другим оружием, щитами, фасциями, пальмовыми и лавровыми ветвями [43, с. 13]. Наиболее интересным для раскрытия темы представляется первое панно на восточной стене, декорированное изображением пики с саламандрой (символизирует мужество), тюрбана с короной (намекающего на победы России в противостоянии с турецкими султанами) и щитом с головой горгоны Медузы в центре. Последний декоративный элемент был очень распространен в западноевропейском искусстве, и обычно трактуется как военный трофей. Щит с головой горгоны мы видим в композиции барельефа А. Шлютера над входом Летнего дворца («Минерва»), он повторен в скульптуре «Мир и Изобилие» П. Баратты и в других произведениях монументального искусства [29, с. 440, 445, 447]. Однако горгонейон в рельефе Н. Пино скорее используется не как трофей, а как оружие победителя, отсылая зрителя к образу Александра Македонского, доспехи которого, согласно преданию, были украшены головой Медузы (это подтверждает знаменитая помпейская мозаика «Битва при Иссе»). Мастера стиля *Grand manièrе* часто ассоциировали французских королей с Александром Великим, и хотя Пино творил уже в иной манере, создавая рокайльный стиль, его петергофские рельефы еще несут в себе традиционную эстетику.

В случае с Дубовым кабинетом Большого Петергофского дворца панно не только были задуманы французом, но и выполнялись мастерами Французской слободы — вместе с Н. Пино над ними работали резчики Этьен Фоле, Шарль Руст, Фордре и Антуан Пьер Таконе [34, л. 76—76 об.]. Композиции панно нельзя считать безыдейными, и нельзя согласиться с мнением, что в произведениях Н. Пино «...трудно уловить трепет современности, нашедший отражение в творчестве Оснера и Шлютера» [29, с. 448]. Рельефы Пино полностью отражали современные тенденции в развитии политического сознания России. В том же Дубовом кабинете медальоны с вензелем Петра I (PP — *Petrus Primus*), дополненные изображениями скипетра с двуглавым орлом и жезлом правосудия с ладонью, заключают в себе идею справедливой монархии, а вместе с атрибутами наук и искусств — идею монархии просвещенной¹ [43, с. 14]. Как и составленный Н. Пино в 1717 г. проект памятника Петру I, оформление которого должно было включать барельефы на тему военных подвигов царя и состоять из трофеев и артиллерии, передающих «потомству память о великом монархе» [38, с. 10—11].

Художественная репрезентация личности Петра I уже в то время обязательно включала в себя знаки и символы, раскрывающие отношение царя к мореплаванию. Современник писал о Петре I: «Вода

¹ На наш взгляд, скипетр и *main de justice* на панелях Дубового кабинета работают не столько на «пышную придворную риторику» [25, с. 112], сколько на риторику политическую.

кажется его истинной стихией, и его часто видят целый день плавающим на яхте, буере или шлюпке и упражняющимся в плавании под парусами» [42, с. 67]. Французское искусство с его «всматриванием» в Античность и чувственным любованием мифологическими персонажами, представленными телесно в живописи и скульптуре, изобиловало образами морских божеств и мифологических существ, олицетворяющих господство над этой стихией. Царь Петр использовал все возможности современного ему искусства для того, чтобы продемонстрировать морское могущество России и личную увлеченность морем¹. Поэтому правильнее считать, что в ходе царского визита во Францию произошло не «смещение интересов Петра I от сферы военно-морского дела к области культуры» [23, с. 258], а их совмещение. Это наглядно демонстрирует монументально-декоративное искусство мастеров Французской слободы, созданное по прямому заказу монарха: военно-морская тематика занимает в нем центральное место.

В частности, одна из панелей Дубового кабинета, изготовленная по рисунку Н. Пино в 1719—1720 гг., декорирована медальоном с мужским профилем, аранжированным изображениями глобуса и навигационных приборов. Картуш с надписью: «La Vertus Supreme du Pierre Premier» («Высшая добродетель Петра Первого») не оставляет сомнений в том, что мы имеем дело с аллегорией царя [17, с. 139]. Ансамбль Большого каскада в Петергофе, общая композиция которого была разработана Ж.-Б. Леблонем, а скульптурные украшения выполнены в мастерских Б. К. Растрелли и Ф. П. Вассу, по дружному мнению ученых, пропагандировал успехи России на Балтике [3, с. 27, 32; 4, с. 474; 41, с. 194]. Однако если ранее иконографию скульптурного декора Большого каскада трактовали исключительно в контексте побед России над Швецией, то сегодня появляются оправданные попытки объяснить происхождение иконографии стремлением решить политические задачи, а именно показать незыблемость монархической формы правления. Так, свинцовый барельеф «Латона и ликийские крестьяне» в центре среднего каскада (перед Большим гротом) сегодня интерпретируется как аллегория победы Петра над стрелецкой оппозицией: в образе Латоны предстает Наталья Кирилловна Нарышкина, мать Петра (трактуемого в качестве Аполлона), а лягушки символизируют наказанных монархом подданных [46, с. 215—216].

С наибольшей полнотой абсолютистская идея была раскрыта в скульптуре французских масте-

¹ Скульптурные изображения Нептуна, Амфитриты и низших морских божеств были обязательным элементом декора водных каскадов во французских садах и парках, что отражает сочинение Антуана-Жозефа Дезалье Д'Аржанвиля «Теория и практика садового искусства» (1713). В книге сказано, что каскады «...украшают фигурами, естественность которых состоит в том, что они олицетворяют воду, такими, как аллегории рек, наяды или нимфы, тритоны, морские чудовища...» [47, с. 289]. На данный факт ученые уже обращали внимание, подчеркивая, что Петр I имел книгу Д'Аржанвиля в своей библиотеке [46, с. 215].

ров, что объясняется удобством ее использования в качестве дидактического средства при трансляции так называемого «петровского мифа» в массы [15, с. 116]. Известная условность и отвлеченность языка скульптуры, в сравнении с живописью, способствует обращению к ней для выражения тех или иных политических представлений. В живописных образах царя, созданных Л. Караваком и Ф. Бегаглем (младшим), акцент смещен в сторону изображения воина, а не монарха. Так, на известном портрете Петра I кисти Каравака (1722, ГРМ) император предстает солдатом Преображенского полка в простом мундире без знаков отличия — в «соответствии с идеалом светской любезности» [24, с. 9]. Ранний портрет Петра (1717, ГРМ) так же трактует русского монарха камерно [21, с. 244; 25, с. 112, 146]. Последующее творчество живописца, создавшего исполненные величия парадные портреты Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны, не оставляет сомнений в способности Каравака внятно выразить монархическую идею. Однако, поскольку художник исполнял при Петре I преимущественно роль «домашнего» портретиста, перед ним изначально были поставлены иные задачи, связанные с внедрением «политеса» в семью Романовых. Л. Каравак избегает чрезмерной патетики и сильного монархического звучания даже при прославлении военного гения Петра. Очень сдержанно он трактует монарха как флотоводца («Петр I, командующий четырьмя соединенными флотами в 1716 году», 1716, Центральный военно-исторический музей)². Живописуя Петра при Полтаве, Л. Каравак в то же время сосредоточен на демонстрации силы и военной доблести русских солдат («Петр Великий в Полтавской битве», 1718, ГЭ). Неслучайно Ф.-В. Берхгольц, описывая в августе 1721 г. интерьер Большого Петергофского дворца, где находилась тогда эта картина, писал, что она представляет собой «...сражение, в котором русские разбивают и обращают в бегство шведов» [5, с. 189].

В том же ключе интерпретируют искусствоведы и шпалеру «Полтавская баталия», выполненную в 1719—1722 гг. Филиппом Бегаглем (младшим) при участии русского ученика-подмастерья Ивана Кобылякова [45, с. 523]. Этот гобелен однозначно мыслился царственным заказчиком как средство саморепрезентации и не был первым опытом изображения монарха на декоративной ткани (в 1717—1719 гг. Бегагль выткал не дошедшие до наших дней портреты Петра I и Екатерины Алексеевны, его супруги [16, с. 43]). Возможно, шпалера была выполнена по картону Л. Каравака [37, с. 237]. Шпалера, в отличие от живописного полотна Каравака, не детализирует других участников сражения, кроме Петра (они даны условно на заднем плане), но сам царь, вооруженный шпагой, без сомнений, символизирует русскую армию, ее дух. Петр Великий здесь — не величественный император, а доблестный полководец, рыцарь, его образ несет в себе явную куртуазность (как и образ всадника у Каравака). Купированные хвосты у лошадей на шпалере Бегагля и полотне

² Образ Петра на этом портрете — в первую очередь образ воина и флотоводца, а затем уже монарха [24, с. 9].

Каравака добавляют Петру *courtoisie*. Традиция укорачивать боевой лошади хвост для предотвращения его попадания в зазор рыцарских доспехов берет начало в западноевропейском Средневековье и сохраняется в драгунских полках в XVIII в. Отметим, что купированных боевых и охотничьих лошадей часто изображал на своих полотнах известный английский художник-анималист Джордж Стаббс (1724—1806).

Таким образом, по мысли Петра Великого, на заключительном этапе утверждения абсолютизма в России французские мастера должны были сыграть ключевую роль в его художественном осмыслении и идейном выражении. Имея все необходимые для этого творческие ресурсы, доминируя в художественной культуре «Московии», стремительно превращавшейся в империю, они, в целом, справились с этой задачей, воплотив абсолютистскую идеологию Петра в пластических искусствах. Уже было отмечено, что для выражения политических идей и идеологического воспитания скульптура наиболее пригодна, и именно в этом виде изобразительного искусства выходцам из Франции при Петре не было равных. Скульптура той эпохи была фактически монополизирована мастерами Французской слободы, а сами они по этой причине стали наиболее последовательными выразителями и отчасти создателями так называемого «петровского мифа», под которым подразумевается особый комплекс идей и образов, раскрывающих положительную роль монарха в преобразовании и просвещении России. Однако в полной мере обеспечить политическую корреспонденцию между Петром I и обществом на языке искусства слободские мастера так и не смогли. Конный монумент императора работы Б. К. Растрелли и Триумфальная колонна — главные скульптурные композиции, призванные раскрыть величие российской монархии, так и не были завершены. Они практически не повлияли на сознание современников, а значит, не выполнили свое дидактическое предназначение. Сегодня мы осознаем их как наиболее характерные для петровской эпохи произведения монументальной скульптуры, несмотря на то, что имеем одно — лишенным авторского пьедестала, а второе — в далекой от оригинального замысла музейной реконструкции. Тем не менее, наряду с декоративной резьбой, монументальной и станковой живописью французов, эти памятники позднее способствовали укоренению в русской культуре аутентичного эпохе мифа о преобразователе, ни в чем не уступающем легендарным монархам Европы.

Творчество мастеров Французской слободы демонстрирует различные варианты репрезентации Петра I. В первом варианте он трактуется в качестве абсолютного монарха, своей властью утверждающего величие империи и ведущего народ к военным победам (реализован преимущественно в скульптуре, в том числе и декоративной, — в произведениях Б. К. Растрелли, Ф. Вассу, Н. Пино). Во втором варианте Петр выступает в амплу галантного кавалера, полководца, обладающего личной храбростью и военной доблестью (в живописи и шпалерном искусстве — у Л. Каравака и Ф. Бегаля).

Третий вариант, представленный в монументально-декоративном искусстве Н. Пино и Ф. Пильмана, предлагает видеть в императоре воплощение Феба и акцентирует внимание на его покровительстве художествам и наукам [2, с. 80; 25, с. 115—116].

Создавая образы России и ее монарха, раскрывая тему военных побед империи и императора, мастера Французской слободы использовали традиционный для западноевропейского искусства язык аллегии, нередко обращаясь к античным мифологическим сюжетам и персонажам древней истории. Черпая вдохновение в античном наследии, они тем самым встраивали русское искусство в западную художественную систему. Мастера слободы по прямому заказу Петра Великого сближали отечественное искусство с блистательным искусством королевской Франции в области выражения политических идей. Такое сближение является одной из граней «европеизации» художественной сферы в России петровской эпохи.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00041 «Мастера Французской слободы Санкт-Петербурга и их роль в “европеизации” русского искусства при Петре I».

Литература и источники

1. Андреев, А. Н. Французская слобода Васильевского острова в Санкт-Петербурге в XVIII в. / А. Н. Андреев, Ю. С. Андреева // *Вопросы истории*. — 2017. — № 7. — С. 111—126.
2. Андреева, Ю. С. Живопись Филиппа Пильмана в контексте «европеизации» русской культуры / Ю. С. Андреева // *Вестник ЮУрГУ. Сер. «Социально-гуманитарные науки»*. — 2019. — Т. 19, № 2. — С. 79—86.
3. Архипов, Н. И. Бартоломео Карло Растрелли. 1675—1744 / Н. И. Архипов, А. Г. Раскин. — Ленинград; Москва: Искусство, 1964. — 108, [43] с.: ил.
4. Архипов, Н. И. Большой грот с каскадами в Нижнем саду г. Петродворца / Н. И. Архипов // Николай Ильич Архипов. Исследования по истории Петергофа. — Санкт-Петербург: ГМЗ «Петергоф», 2016. — С. 420—508.
5. Берхгольц, Ф.-В. Дневник камер-юнкера / Фридрих-Вильгельм Берхгольц // *Неистовый реформатор*. — Москва: Фонд Сергея Дубова, 2000. — С. 105—502.
6. Берхгольц, Ф.-В. Дневник камер-юнкера / Фридрих-Вильгельм Берхгольц // *Юность державы*. — Москва: Фонд Сергея Дубова, 2000. — С. 9—324.
7. Бумаги Кабинета министров императрицы Анны Иоанновны 1731—1740 гг. // *Сб. РИО*. — Т. 108. — Юрьев: Тип. К. Матисена, 1900. — С. 1—510.
8. Вилинбахов, Г. В. Отражение идей абсолютизма в символике петровских знамен / Г. В. Вилинбахов // *Культура и искусство России XVIII века: новые материалы и исследования*. — Ленинград: Искусство, 1981. — С. 7—25.
9. Голиков, И. И. Деяния Петра Великого, мудрого преобразователя России, собранные из достоверных источников и расположенные по годам / И. И. Голиков. — Москва: Университ. тип., 1788. — Ч. 5. — XVII, 418 с.
10. Гузевич, Д. Ю. Путешествующий царь, или в поисках имперских одежд / Д. Ю. Гузевич, И. Д. Гузевич // *Европейские маршруты Петра Великого: к 300-летию визита Петра I во Францию: материалы IX Междунар. петровского конгресса*. — Санкт-Петербург: Европейский Дом, 2018. — С. 18—31.

11. Дмитриева, Н. А. *Краткая история искусства : очерки* / Н. А. Дмитриева. — Вып. 2. — Москва : Искусство, 1975.
12. *Документы, относящиеся до пребывания царя Петра I во Франции* // Сб. РИО. — Т. 34. — Санкт-Петербург : Имп. Академия наук, 1881. — С. 123—398.
13. Звенигородская, О. Е. «Прадеду правнук»: к вопросу о франко-русских параллелях / О. Е. Звенигородская // *Научные труды. К 300-летию Санкт-Петербурга*. — 2006. — № 5. — С. 44—54.
14. Кириллов, В. В. *Скульптура* / В. В. Кириллов // *Очерки русской культуры XVIII в. ; под ред. акад. Б. А. Рыбакова*. — Ч. 4. — Москва : Изд-во МГУ, 1990. — С. 70—110.
15. Корсакова, Н. Л. «Петровский миф» в памятниках / Н. Л. Корсакова // *Петровские памятники России и Европы: изучение, сохранение, культурный туризм : материалы VII Междунар. петровского конгресса*. — Санкт-Петербург : Европейский Дом, 2016. — С. 115—127.
16. Коришнува, Т. Т. *Мастера парижской Королевской мануфактуры гобеленов в Петербурге* // *Франсузы в Петербурге : каталог выставки*. — Санкт-Петербург : Palace editions, 2003. — С. 42—46.
17. Лётин, В. А. *Репрезентация личности монарха в пространстве универсума его усадьбы: Петергоф Петра Великого* / В. А. Лётин // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. — 2011. — № 8 (14). — Ч. 1. — С. 137—142.
18. Лившиц, Н. А. *Искусство XVIII века: Франция, Италия, Германия и Австрия, Англия : ист. очерки* / Н. А. Лившиц, Б. А. Зернов, Л. Н. Воронихина. — Москва : Искусство, 1966. — 378, [2] с.: ил.
19. Малиновский, К. В. *Доминико Трезини* / К. В. Малиновский. — Санкт-Петербург : Крига, 2007. — 232 с.: ил.
20. Матвеев, В. Ю. *К истории возникновения и развития сюжета «Петр I, высекающий статую России»* / В. Ю. Матвеев // *Культура и искусство России XVIII века: новые материалы и исследования*. — Ленинград : Искусство, 1981. — С. 26—43.
21. Маркина, Л. А. *Французский взгляд на русского царя: Изображения Петра I в собраниях России и Франции* / Л. А. Маркина // *Европейские маршруты Петра Великого: к 300-летию визита Петра I во Францию : материалы IX Междунар. петровского конгресса*. — Санкт-Петербург : Европейский Дом, 2018. — С. 240—249.
22. *Мастер из «Токарни» Петра I. Медальон-копир с изображением государственного герба России с картами Белого, Балтийского, Азовского и Каспийского морей / Мастер из «Токарни» Петра I, Б. К. Растрелли. 1720-е годы (бронза)*. ГЭ. Инв. № ЭРТх-598.
23. Мезин, С. А. *Петр I во Франции* / С. А. Мезин. — Санкт-Петербург : Европейский Дом, 2015. — 312 с.: ил.
24. Мин-Хун, Х. *Образ Петра I в русском изобразительном искусстве XVIII — начала XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения* / Хуан Мин-Хун. — Москва : МГУ, 2010. — 25 с.
25. Михайлова, А. Ю. *Французские художники при русском императорском дворе в первой трети XVIII в. : дис. ... канд. искусствоведения*. — Москва, 2003. — 240 с.
26. Павленко, Н. И. *Петр Великий* / Н. И. Павленко. — Москва : Мысль, 1994. — 591 с.
27. Петров, В. Н. *Конная статуя Петра I работы Растрелли* / В. Н. Петров. — Ленинград : Аврора, 1972. — 192 с.
28. *Письма русских государей и других особ царского семейства. Переписка Петра I с Екатериною Алексеевною*. — Москва : Тип. Сергея Орлова, 1861. — V, 167, XII с.
29. Преснов, Г. М. *Скульптура первой половины XVIII века* / Г. М. Преснов // *История русского искусства ; под ред. академика И. Э. Грабаря*. — Т. V: *Русское искусство первой половины XVIII века*. — Москва : Изд-во АН СССР, 1960. — С. 429—496.
30. Растрелли, Б. К. *Медальон-копир с изображением скульптора, высекающего статую Петра I / Бартоломео Карло Растрелли. 1720-е годы (бронза, литье)*. ГЭ. Инв. № ЭРТх-600.
31. Растрелли, Б. К. *Основание «Триумфального столпа» в честь побед русских войск в Северной войне / Бартоломео Карло Растрелли, Никола Пино. Реконструкция 1938 г. (медь, латунь, бронза, олово, гальванопластика, патинирование, пайка, клепка)*. 102,5 × 65 × 65 см. ГЭ. Инв. № ЭРТхII-9/3.
32. Растрелли, Б. К. *Скульптурный портрет императора Петра I / Бартоломео Карло Растрелли, Никола Пино. Реконструкция 1938 г. (литье, бронзировка)*. 63 × 28 × 28,3 см. ГЭ. Инв. № ЭРТхII-9/7.
33. РГАДА. Ф. 17. Оп. 1. Д. 266.
34. РГИА. Ф. 467. Оп. 1 (Внутр. оп. 73/187). Кн. 4А. Д. 47.
35. РГИА. Ф. 467. Оп. 1 (Внутр. оп. 73/187.) Кн. 5Г. Д. 91.
36. РГИА. Ф. 467. Оп. 2 (Внутр. оп. 73/187). Кн. 40Б. Д. 18.
37. *Россия — Франция: Век Просвещения. Русско-французские культурные связи в 18 столетии : каталог выст.* — Ленинград : Государственный Эрмитаж, 1987. — 302, [2] с.
38. Рош, Д. *Рисунки Николая Пино, предназначенные для России / Денни Рош // Старые годы*. — 1913. — № 5 (Май). — С. 2—21.
39. *Собрание писем императора Петра I к разным лицам с ответами на оные*. — Ч. 3. — Санкт-Петербург : В Морской тип., 1830. — 378 с.
40. Соколова, Т. М. К. Б. Растрелли: «Бюст Петра Первого» / Т. М. Соколова. — Ленинград : Тип. Гос. Эрмитажа, 1949. — 8 с.: ил.
41. Суханова, И. М. *Садово-парковая скульптура и фонтаны* / И. М. Суханова // *Русское декоративное искусство ; под ред. А. И. Леонова*. — Т. 2: *Восемнадцатый век*. — Москва : Изд-во Академии художеств СССР, 1963. — С. 183—211.
42. *Точное известие о... крепости и городе Санкт-Петербурге, о крепостце Кронлот и их окрестностях...* // Ю. Н. Беспятых. *Петербург Петра I в иностранных описаниях*. — Ленинград : Наука, 1991. — С. 47—90.
43. Холоднова, О. А. *Деятельность Никола Пино в Петергофе / О. А. Холоднова // 300 лет Петергофской дороге. 300 лет Ораниенбауму. История. Реставрация. Музеефикация : сб. ст. по материалам науч.-практ. конф.* — Санкт-Петербург : Европейский Дом, 2012. — С. 9—26.
44. Чежина, Ю. И. *История лошади: интерпретация античной идеи в конном монументе Петру I работы Б.-К. Растрелли* / Ю. И. Чежина // *Актуальные проблемы теории и истории искусства*. — 2015. — № 5. — С. 513—518.
45. Шелковников, Б. А. *Прикладное искусство первой половины XVIII века* / Б. А. Шелковников // *История русского искусства ; под ред. академика И. Э. Грабаря*. — Т. V: *Русское искусство первой половины XVIII века*. — Москва : Изд-во АН СССР, 1960. — С. 499—526.
46. Штапс-Вахабов, И. В. *Лягушки Латоны — иконографическая программа Большого каскада в Петергофе как выражение абсолютистской политики Петра Великого / И. В. Штапс-Вахабов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. — 2015. — № 11, ч. 2. — С. 214—216.
47. <Dezallier d'Argenville A.-J.> *La theorie et la pratique du Jardinage...* — Paris : Jean Mariette, 1713. — [8], 503 p.

48. Van den Bogaert (Desjardins), Martin (1637—1694). *Quatre captifs dits aussi Quatre Nations vaincues: l'Espagne, l'Empire, le Brandebourg et la Hollande. 1682—1685. Musée du Louvre, Paris.* — URL: <https://www.louvre.fr/>

en/oeuvre-notices/four-captives-also-known-four-defeated-nations-spain-holy-roman-empire-brandenburg-an (дата обращения: 12.05. 2019).

АНДРЕЕВА Юлия Сергеевна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник НОЦ «Актуальные проблемы истории и теории культуры», Южно-Уральский государственный университет (г. Челябинск, Российская Федерация). E-mail: iulyand@yandex.ru

Поступила в редакцию 10 декабря 2019 г.

DOI: 10.14529/ssh200102

ABSOLUTIST IDEA AND REPRESENTATION OF THE IMAGE OF PETER THE GREAT IN THE WORKS OF ARTISTS OF THE FRENCH QUARTER IN ST.-PETERSBURG

Yu. S. Andreeva, iulyand@yandex.ru,
South Ural State University, Chelyabinsk, Russian Federation

The article analyzes the works of sculptors, carvers and painters of the French Quarter of St. Petersburg as a source of the absolutist myth formation and a means of the absolutist idea translation in Russian art. On the basis of extant artworks of the Petrine era (such as the equestrian monument of Peter I by Bartholomeo Carlo Rastrelli, carved panels of the Oak Cabinet in the Grand Peterhof Palace by Nicolas Pineau, paintings by Louis Caravaque and Philippe Begagle), author reveals the characteristics of Peter the Great's image representation. The article draws attention to the projects of unrealized works of monumental and monumental-decorative art in order to reveal the peculiarities of the transfer of French art ideas in the course of "Europeanization" of Russian art culture. The author concludes that it was the masters of the French Quarter who embodied Peter's absolutist ideology in the plastic arts, although they did not provide the necessary political communication between the Emperor and his people.

Keywords: French artists in St. Petersburg, absolutism in art, image of Peter I in art, Bartholomeo Carlo Rastrelli, Nicolas Pineau, Francois Vasseau, Philippe Begagle, Louis Caravaque, "Europeanization" of Russian art.

The reported study was funded by RFBR according to the research project № 19-012-00041.

References

1. Andreev A.N., Andreeva Yu.S. Frantsuzskaja sloboda Vasilievskogo ostrova v Sankt-Peterburge v XVIII v. [French Quarter of Vasilyevsky island in Saint Petersburg in the XVIII century]. *Voprosy istorii [Questions of history]*, 2017, № 7, pp. 111—126.
2. Andreeva Yu.S. Zhivopis' Filippa Pillemana v kontekste "evropeizatsii" russkoy kul'tury [Painting of Philippe Pillement in the context of "Europeanization" of Russian culture]. *Vestnik Juzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Social'no-gumanitarnye nauki» [Bulletin of the South Ural State University. Series "Social Sciences and the Humanities"]*, 2019, vol. 19, № 2, pp. 79—86.
3. Arkhipov N.I., Raskin A.G. Bartholomeo Carlo Rastrelli. 1675—1744. Leningrad—Moscow, 1964, 108, [43] p.
4. Arkhipov N.I. Bol'shoy grot s kaskadami v Nizhnem sadu g. Petrodvotsa [Large grotto with cascades in the Lower garden of the Petrodvorets city]. *Nikolay Ilyich Arkhipov. Issledovaniya po istorii Petergofa [Nikolay Ilyich Arkhipov. The studies in the history of Peterhof]*. Saint-Petersburg, 2016, pp. 420—508.
5. Bergholz F.W. Dnevnik kamer-junkera [Diary of Kammer-Junker]. *Neistovyy reformator [The furious reformer]*. Moscow, 2000, pp. 105—502.
6. Bergholz F.W. Dnevnik kamer-junkera [Diary of Kammer-Junker]. *Junost' derzhavy [Youth of Empire]*. Moscow, 2000, pp. 9—324.
7. Bumagi Kabineta ministrov imperatritsy Anny Ioannovny 1731—1740 gg. [Papers of the Empress Anna Ioannovna's Cabinet of Ministers 1731—1740]. *Sbornik RIO [The Miscellany of Russian Historical Society]*. Yuriev, 1900, vol. 108, pp. 1—510.
8. Vilinbakhov G.V. Otrazhenie idey absoljutzizma v simbolike petrovskikh znamyon [Reflection of the ideas of absolutism in the symbolism of Peter's banners]. *Kul'tura i iskusstvo Rossii XVIII veka: Novye materialy i issledovaniya [Russian culture and art of the XVIII century: New materials and researches]*. Leningrad, 1981, pp. 7—25.
9. Golikov I.I. Deyaniya Petra Velikogo... [The works of Peter the Great...]. Moscow, 1788, Part 5, XVII, 418 p.
10. Guzevich D.Yu., Guzevich I.D. Puteshestvujushij tsar, ili v poiskakh imperskikh odezhd [Traveling Tsar, or in search of Imperial clothes]. *Evropejskie marshruty Petra Velikogo: K 300-letiju vizita Petra I vo Frantsiju [European routes of Peter the Great: To the 300th anniversary of Peter's visit to France]*. Saint-Petersburg, 2018, pp. 18—31.
11. Dmitrieva N.A. Kratkaja istorija iskusstva: Ocherki [A brief history of art: Essays]. Moscow, 1975, Issue 2.
12. Dokumenty, odnosjashiesja do prebyvanija tsarja Petra I vo Frantsii [Documents relating to the stay of Tsar Peter I in France]. *Sbornik RIO [The Miscellany of Russian Historical Society]*. Saint-Petersburg, 1881, vol. 34, pp. 123—398.

13. Zvenigorodskaya O.E. “Pradedu pravnu”: K voprosu o franko-russkikh paralelyakh [“To Great-grandfather from Great-grandson”: On the question of Franco-Russian parallels]. *Nauchnye trudy. K 300-letiju Sankt-Peterburga [The proceedings to the 300th anniversary of Saint-Petersburg]*, 2006, № S, pp. 44—54.
14. Kirillov V.V. Skul’ptura [Sculpture]. *Ocherki russkoy kul’tury XVIII v. [Essays on Russian culture of 18-th century]*. Moscow, 1990, Part 4, pp. 70—110.
15. Korsakova N.L. “Petrovskiy mif” v pamyatnyakh [“Peter’s myth” in the monuments]. *Petrovskie pamyatniki Rossii i Evropy: izuchenie, sokhranenie, kul’turny turizm [Peter’s monuments of Russia and Europe: a studying, preservation, cultural tourism]*. Saint-Petersburg, 2016, pp. 115—127.
16. Korshunova T.T. Mastera parizhskoy Korolevskoy manufakturny gobelenov v Peterburge [Masters of the Parisian Royal manufactory of gobelins in Petersburg]. *Frantsuzy v Peterburge: katalog vystavki [French in Petersburg: an exhibition catalogue]*. St.-Petersburg, 2003, pp. 42—46.
17. Letin V.A. Rerezentatsiya lichnosti monarha v prostranstve universuma ego usad’by: Peterhof Petra Velikogo [Monarch personality representation in his homestead Universum space: Peterhof of Peter the Great]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul’turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and legal Sciences cultural studies and art history. Theory and practice issues]*. Tambov, 2011, № 8, Part 1, pp. 137—142.
18. Livshitz N.A., Zernov B.A., Voronikhina L.N. Iskusstvo XVIII veka: Frantsiya, Italija, Germaniya i Avstrija, Anglija: Istoricheskie ocherki [Eighteenth century art: France, Italy, Germany and Austria, England: Historical essays]. Moscow, 1966, 378, [2] p.
19. Malinovskij K.V. Dominico Trezzini. St.-Petersburg, 2007, 232 p.
20. Matveev V.Yu. K istorii vozniknoveniya i razvitiya sjuzheta “Pjotr I, vysekajushij statuju Rossii” [To the history of the origin and development of the scene “Peter I, carving the statue of Russia”]. *Kul’tura i iskusstvo Rossii XVIII veka: Novye materialy i issledovaniya [Russian culture and art of the XVIII century: New materials and researches]*. Leningrad, 1981, pp. 26—43.
21. Markina L.A. Frantsuzskij vzgljad na russkogo tsarja: Izobrazheniya Petra I v sobranijakh Rossii i Frantsii [A French view of the Russian Tsar: Images of Peter I in the collections of Russia and France]. *Evropejskie marshruty Petra Velikogo: K 300-letiju vizita Petra I vo Frantsiju [European routes of Peter the Great: To the 300th anniversary of Peter’s visit to France]*. Saint-Petersburg, 2018, pp. 240—249.
22. Master of the “Lathe” Peter the First, B.C. Rastrelli. Medaljon-kopir s izobrazheniem gosudarstvennogo gerba Rossii s kartami Belogo, Baltijskogo, Azovskogo i Kaspijskogo morej [Medallion-copier with the image of the State Emblem of Russia with maps of the White, Baltic, Azov and Caspian seas]. 1720-ies. The State Hermitage Museum.
23. Mezin S.A. Pyotr I vo Frantsii [Peter I in France]. Saint-Petersburg, 2015, 312 p.
24. Min-Khun Khuan. Obraz Petra I v russkom izobrazitel’nom iskusstve XVIII — nachala XX veka: Avtoreferat dissertatsii kandidata iskusstvovedeniya [The image of Peter I in the Russian fine arts of the 18-th — early 20-th century: Abstract of dissertation of Cand. Arts Sc.]. Moscow, 2010, 25 p.
25. Mikhaylova A. Yu. Frantsuzskie khudozhniki pri russkom imperatorskom dvore v pervoy treti XVIII veka: Dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [French artists at the Russian Imperial court in the first third of the 18-th century: Dissertation of Cand. Arts. Sc.]. Moscow, 2003, 240 p.
26. Pavlenko N.I. Pyotr Velikiy [Peter the Great]. Moscow, 1994, 591 p.
27. Petrov V.N. Konnaya statuya Petra I raboty Rastrelli [Equestrian statue of Peter I by Carlo Rastrelli]. Leningrad, 1972, 192 p.
28. Pis’mo russkikh gosudarey i drugikh osob tsarskogo semeystva. Perepiska Petra I s Ekaterinoy Alekseevnoy [Letters of Russian Sovereigns and other persons of the Tsar family. Correspondence of Peter I from Catherine Alexeyevna]. Moscow, 1861, V, 167, XII p.
29. Presnov G.M. Skul’ptura pervoj poloviny XVIII veka [Sculpture of the first half of the 18-th century]. *Istorija russkogo iskusstva [History of Russian art]*. Moscow, 1960, Vol. 5, pp. 429—496.
30. Rastrelli B.C. Medaljon-kopir s izobrazheniem skul’ptora, vysekajushhego statuju Petra I [Medallion-copier depicting a sculptor carving a statue of Peter I]. 1720-ies. The State Hermitage Museum.
31. Rastrelli B.C., Pineau N. Osnovanie “Triumfal’nogo stolpa” v chest’ pobed russkikh voysk v Severnoy voyne [The base of Triumphal Column in honor of the victories of Russian troops in the Northern war]. Reconstruction of 1938. The State Hermitage Museum.
32. Rastrelli B.C., Pineau N. Skul’pturnyi portret imperatora Petra I [Sculptural portrait of Emperor Peter I]. Reconstruction of 1938. The State Hermitage Museum.
33. Rossiyskiy gosudarstvennyy arkhiv drevnikh aktov [Russian State Archive of Ancient Acts]. F. 17. Op. 1. File 266.
34. Rossiyskiy gosudarstvennyy istoricheskiy arkhiv [Russian State Historical Archive (further — RSHA)]. F. 467. Op. 1 (73/187). Book 4A. File 47.
35. RSHA. F. 467. Op. 1 (73/187). Book 5G. File 91.
36. RSHA. F. 467. Op. 2 (73/187). Book 40B. File 18.
37. Rossiya — Frantsiya: Vek Prosveshheniya. Russko-frantsuzskie kul’turnye svyazi v 18 stoletii: Katalog vystavki [Russia — France: The Age of Enlightenment. Russian-French cultural relations in the 18-th century: An Exhibition Catalogue]. Leningrad: State Hermitage Museum, 1987, 302, [2] p.
38. Roche Denis. Risunki Nikola Pino, prednaznachennye dlya Rossii [Pineau drawings intended fo Russia]. *Starye gody [Old years]*, 1913, № 5, pp. 2—21.
39. Sobranie pisem imperatora Petra I k raznym litsam s otvetami na onye [Collection of Emperor Peter the First’s letters to different persons with answers to these]. St.-Petersburg, 1830, part 3, 378 p.
40. Sokolova T.M. K.B. Rastrelli: “Byust Petra Pervogo” [Carlo Bartholomeo Rastrelli: Bust of Peter the First]. Leningrad, 1949, 8 p.
41. Sukhanova I.M. Sadovo-parkovaya skul’ptura i fontany [Garden sculpture and fountains]. *Russkoye dekorativnoye iskusstvo [Russian decorative art]*. Moscow, 1963, Vol. 2, pp. 183—211.
42. Tochnoe izvestie o... kreposti i gorode Sankt-Peterburge, o krepostse Kronshlot i ikh okrestnostyakh... [The exact news about the fortress and the city of Saint-Petersburg, about the small fortress Cronschloss and its surroundings]. *Bespyatykh Yu.N. Peterburg Petra I v inostrannykh opisaniyakh [Petersburg of Peter I in foreign descriptions]*. Leningrad, 1991, pp. 47—90.

43. Kholodnova O.A. Deyatel'nost' Nikola Pino v Petergofe [Artistic activity of Nicolas Pineau in Peterhof]. *300 let Petergofskoy doroge. 300 let Oranienbaumu [300 years of Peterhof road. 300 years of Oranienbaum]*. St.-Petersburg, 2012, pp. 9—26.

44. Chezina Ju.I. Istoriya loshadi: interpretatsiya antichnoy idei v konnom monumente Petru I raboty B.-K. Rastrelli [The history of the horse: Interpreting the classical idea in Bartolomeo Rastrelli's equestrian monument to Peter the Great]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Actual problems of theory and history of art]*, 2015, № 5, pp. 513—518.

45. Shelkovnikov B.A. Prikladnoe iskusstvo pervoy poloviny XVIII veka [Applied art of the first half of the 18-th century]. *Istorija russkogo iskusstva [History of Russian art]*. Moscow, 1960, Vol. 5, pp. 499—526.

46. Staps-Wachabow I.V. Lyagushki Latony — ikonograficheskaya programma Bol'shogo kaskada v Petergofe kak vyrazhenie absolyutistskoy politiki Petra Velikogo [Frogs of Latona: an iconographic program of the Grand cascade in Peterhof as an expression of Peter the Great's absolutist policy]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and legal Sciences cultural studies and art history. Theory and practice issues]*. Tambov, 2015, № 11, Part 2, pp. 214—216.

47. <Dezallier d'Argenville A.-J.> La theorie et la pratique du Jardinage... [Theory and practice of garden art]. Paris: Jean Mariette, 1713. [8], 503 p.

48. Van den Bogaert (Desjardins), Martin (1637—1694). Quatre captifs dits aussi Quatre Nations vaincues: l'Espagne, l'Empire, le Brandebourg et la Hollande. 1682—1685. Musée du Louvre, Paris. URL: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/four-captives-also-known-four-defeated-nations-spain-holy-roman-empire-brandenburg-an> (mode of access: 12.05. 2019).

Received December 10, 2019

ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Андреева, Ю. С. Абсолютистская идея и репрезентация образа Петра Великого в творчестве мастеров Французской слободы Санкт-Петербурга / Ю. С. Андреева // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». — 2019. — Т. 20, № 1. — С. 11—21. DOI: 10.14529/ssh200102

FOR CITATION

Andreeva Yu. S. Absolutist idea and representation of the image of Peter the Great in the works of artists of the French Quarter in St.-Petersburg. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*. 2020, vol. 20, no. 1, pp. 11—21. (in Russ.). DOI: 10.14529/ssh200102