

КУЛЬТУРА ЭПОХИ ПЕТРА I С ПОЗИЦИИ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Венков Никита Александрович,

младший научный сотрудник

Центрального военно-морского музея

имени императора Петра Великого

Россия, 190121, г. Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 69

ORCID: 0000-0001-8651-9396

venkovmail@gmail.com

Аннотация

Культура эпохи Петра I концептуальна в своей основе. Концептуальность как основной принцип была заложена в пору его правления, что предопределило вектор развития изобразительного искусства в России на последующие столетия. По этой причине представляется важным проанализировать культуру этого времени с позиции концептуального искусства, в эстетике которого акцент делается не на форму произведения, а на его содержание (концепцию). Период правления Петра I – время фундаментальных перемен. Реформы и новые порядки были крайне непривычны и чужды русскому народу, поэтому государству требовались понятные средства утверждения проводимой культурной и политической перестройки. Санкт-Петербург изначально был задуман как концептуальный проект: европейский город и по архитектуре, и по образу жизни. Проектирование новых зданий, городского пространства, организация композиции в произведениях изобразительного искусства не осуществлялись произвольно, а были подчинены единой системе концепций, включающей в себя концепцию утверждения побед русской армии и флота, европеизации художественной культуры России, внедрения европейской научной мысли, утверждения статуса человека в обществе не по происхождению, а согласно личным заслугам и службе по Табели о рангах. В первой четверти XVIII века появляются концептуальные в своей основе гравюры, прославляющие военные победы и строящийся Санкт-Петербург. В их числе были эстампы, созданные как приглашенными мастерами из Европы (А. Шхонебек, П. Пикарт), так и их русскими учениками (А.Ф. Зубов и его брат И.Ф. Зубов). И.Г. Таннауэр, А. Каравак и Г. Гзель создавали концептуальные живописные полотна на тему свершений Петра. Архитектурный стиль «петровское барокко» и регулярная планировка определили вектор развития Санкт-Петербурга как европейского города.

Ключевые слова: концептуализм, Петр I, петровское барокко, регулярная планировка, Петергоф, А. Шхонебек, гравюра, живопись.

Библиографическое описание для цитирования:

Венков Н.А. Культура эпохи Петра I с позиции концептуального искусства // Идеи и идеалы. – 2022. – Т. 14, № 4, ч. 2. – С. 386–400. – DOI: 10.17212/2075-0862-2022-14.4.2-386-400.

Введение

Начало XVIII века в России было ознаменовано фундаментальными реформами и переменами, которые коснулись всех сфер жизни: военной, религиозной, экономической и, безусловно, культурной. Будет справедливым сказать, что политическая жизнь этого времени была тесно связана с культурной. Другими словами, искусство стояло на службе у крепнущего государства, нуждающегося в прославлении новых побед, утверждении новых художественных традиций, принципов градостроительства, политических нововведений и других новшеств, которые пришли в Россию.

Рассмотрение культуры времен Петра I с позиции концептуального искусства мотивировано тем, что в эту эпоху были заложены основы новой, европейской структуры мышления, определившей развитие русской культуры вплоть до наших дней. Изобразительное искусство, как и культура в целом, стали концептуальными по своей природе. Идея стала основной составляющей художественной культуры петровской эпохи.

Теоретическая база концептуального искусства была заложена в 1960-х годах американскими художниками Дж. Кошутом [8] и С. Левитом [10] в их текстах. Являясь доминирующей тенденцией в мировых художественных процессах, концептуальное искусство в последующие десятилетия исследовалось в многочисленных трудах зарубежных и отечественных ученых.

Художественная культура России первой четверти XVIII века тщательно исследована отечественными учеными. Архитектурные и градостроительные тенденции этого времени рассматривались В.Г. Власовым [3] и А.В. Пуниным [12]. История и значимые памятники коронной резиденции Петергоф отражены в Каталоге фотографий XIX в. [13] и в сборнике статей «Монплезира», дворец-музей (Петродворец) – в [13]. Монография С.А. Мезина [11], посвященная визиту Петра I во Францию в 1717 году и русско-французским связям, дает представление о французских садово-парковых ансамблях как о первоисточниках идеи проектирования в России регулярных городских парков и загородных резиденций. Важнейшей для исследования изобразительного искусства эпохи Петра I с позиции концептуального искусства является монография М.А. Алексеевой [1]. В ней освещена история русской гравюры начиная с XVII века, а также даны сведения об истории создания конкретных предметов и проведен их анализ.

Зарождение Санкт-Петербурга как концептуального проекта

Представляется важным определить понятие концептуального искусства. В самом общем виде это искусство, в котором делается акцент не на форме произведения или артефакта, а на его идее, концепции. Форма становится вторичной и в некотором смысле «необязательной» по отношению к содержанию (концепции). «Главное в концептуализме – именно документальная фиксация концепта и процесса его материализации; его реализация (или варианты реализации) желательна, но не обязательна» [2]. Американский художник и теоретик концептуализма Сол Левитт абсолютизировал этот метод: «Сама идея, даже если она не визуализирована, является произведением искусства в той же степени, что и материально осуществленный результат» [10].

Следует отметить, что произведения живописи, скульптуры и графики, созданные в России начиная с начала XVIII в., не являются концептуальными в рамках данного определения. Однако в их основе лежали идеологические, политические и культурные концепции, отражающие дух своего времени. Направления и течения, о которых пойдет речь ниже (реализм, кубизм, лучизм, супрематизм), рассматриваются как частные примеры концептуально оформленных теоретических программ. По этой причине представляется правомерным рассматривать данные памятники как концептуальные по своей природе (с позиции концептуального искусства).

С начала строительства города в его планировке преобладал принцип регулярности: на карте 1706 года видны Летний (выстроенный в «голландском стиле») сад Петра, Адмиралтейство, крепость и Кронверк на Заячьем острове, которые стали основанием, по выражению А.А. Пунина, «каркаса» центра города [12, с. 21]. В 1716 году архитектор Д. Трезини составил регулярный план города: был разработан проект строительства города на Васильевском острове, а также на берегах Невы. В проекте появились сети прямых улиц и проспектов. Кроме того, были разработаны типовые проекты жилой застройки для разных слоев населения: для именитых, зажиточных и «подлых». Многочисленные регламентирующие строительство города царские указы издавались начиная с 1710 года. По этой логике, в основе которой лежала концепция регулярности, город развивался и в дальнейшем.

Поскольку архитектура является «первичным» и стилеобразующим видом искусства, рассмотрим стилистические особенности зодчества времен Петра подробнее. Новые европейские принципы проектирования архитектуры наиболее полно воплотились в стиле, который исследователи охарактеризовали как петровское барокко. Для этого стиля характерны такие декоративные элементы, как рустовка, двуцветие, мелкая расстекловка, во-

люты и лопатки. Планировка зданий стала симметричной. Среди памятников петровского барокко наиболее известны Петропавловский собор, Кикины палаты, Летний домик Петра I, дворец А.Д. Меншикова и здание Двенадцати коллегий. Корни нового архитектурно-планировочного решения лежат в градостроительных достижениях различных европейских стран: Голландии, Италии, Франции и Англии. «Из многих европейских источников почерпнул создатель Петербурга идею регулярности, правильности, геометричности, ставшую для него не только символом культуры, но и делом чести, государственного престижа» [3, с. 28].

В совокупности новые принципы градостроительства и новый стиль в архитектуре явились концептуальным решением организации нового городского пространства. В основе его лежала идея европеизации страны. Начало принципиально нового, концептуального мышления в искусстве, не получившего развития в допетровской России, было заложено.

В общий градостроительный план вписывается концепция Петропавловского собора, совмещающего в себе русские православные и европейские архитектурные традиции. Иконостас, создававшийся И.П. Зарудным в 1722–1727 годах, имеет форму триумфальных ворот, а шпиль собора – высоту 112 м, что на 32 м выше колокольни Ивана Великого в Москве (символизируя возвышение новой столицы России над старой).

В 1717–1718 годах Д. Трезини возводил каменные Петровские ворота на Заячьем острове, которые венчала статуя апостола Петра с ключами в руках. На фронтоне помещен горельеф с изображением бога Саваофа со сферой, символизирующей Вселенную. Под ним барельеф «Низвержение Симона-волхва Апостолом Петром» – намек на победу Петра I над шведами в Северной войне. По сторонам, в нишах, размещены статуи Афины Полиады (покровительницы города) и Афины Паллады (воительницы). В волютах находились фигуры Веры и Надежды.

Заячий остров стал локальным пространством, в котором концептуальное развитие города нашло свое продолжение. На противоположном берегу Невы в это время развивается новый регулярный парк по «голландскому образцу» – Летний сад.

Идея создания регулярных садов и парков в России была принесена Петром I из Голландии и Франции. В 1698 году во время Великого посольства Петр посещает регулярные парки Голландии, в числе которых был Хет-Лоо. Примером непосредственно голландского заимствования является Лефортовский парк. В 1722 году голландский архитектор Н.А. Бидлоо получил задание от Петра объединить в едином стиле сад усадьбы Ф.А. Головина и сад дворца Ф.Я. Лефорта. В результате с учетом трех различных высот расположения объектов и создания системы водных сооружений и трех осей, в точке соединения которых находился Крестовый пруд, был

разбит новый садово-парковый комплекс. Парк включал в себя элемент, напрямую заимствованный из увеселительного сада принца Маурица в Гааге: партер с двойными кругами [9, с. 25]. Этому парку была отведена важная роль символа наступивших реформ: «Петр продолжает использовать Головинский парк как летнюю резиденцию для приема гостей. Это была исключительно частная территория, служившая для увеселения гостей, а также для того, чтобы производить впечатление на публику» [9 с. 31].

Знаменитый Летний сад задумывался как «поучительный» проект, т. е. концептуальный. Во второй половине 1710-х годов при посредничестве агентов Петра в Италии стали активно закупаться статуи для парка. «Наполнение скульптурой сада царской резиденции было прямым продолжением тех традиций, которые появились в архитектуре стран Западной Европы...» [11, с. 91]. Просветительская функция сада выполнялась посредством презентации скульптур персонажей античной мифологии и бюстами философов (Демокрит, Гераклит, Диоген, Аристотель) и исторических деятелей (Гиберий, Тит, Траян, царь Мидас). Новые политические принципы России отражались в скульптурных аллегориях, созданных Пьетро Бараттой: «Правосудие», «Милосердие» и «Слава». Новые политические принципы были отражены в скульптурах «Архитектура» и «Навигация».

Была отмечена и военная слава: скульптурная группа, заказанная в 1723 году и также созданная Пьетро Бараттой, явилась памятником Ништадтскому миру. Она называется «Мир и изобилие» и включает в себя многочисленные элементы. Фигуры богини победы Ники и аллегории Изобилия являются центральными. Они стоят на щите с изображением головы Медузы Горгоны и головы поверженного льва (символы побежденной Швеции). Якорь и пушка символизируют военно-морскую мощь России. Ника венчает Россию (Изобилие) лавровым венком, в ее руке пальмовая ветвь – символ мира.

Смысловым центром Летнего сада стал Летний дворец Петра. В нижнем этаже дворца находились комнаты Петра, отделанные деревянными панелями. На верхнем этаже жила жена государя. До наших дней дошли живописные плафоны, выполненные иностранными живописцами, приглашенными Петром I. Монументальная живопись создавалась не только в декоративных целях, она «должна была отразить средствами разнообразных аллегорий и символов события тех лет. ...Тематика плафонов решалась в соответствии с функциональным назначением помещений. В Тронном зале, в Столовой и в помещениях, которые предназначались для приемов, роспись плафонов отражала идеологию петровских преобразований» [11, с. 65, 66].

Во второй приемной Летнего дворца голландским художником Г. Гзелем был создан плафон под названием «Триумф России». Здесь в центре

композиции представлена Екатерина в образе владычицы мира: в левой руке она держит сферу (символ вселенной), в правой – скипетр с символом божественного Провидения (Всевидающее око). В левой части композиции путто держит рог изобилия. Внизу атрибуты науки, искусства и морского дела.

В столовой плафон «Триумф Петра I» посвящен прославлению военных побед Петра, а также его реформ: на нем изображена Минерва, держащая картуш с портретом Петра, аллегория Истины, женская фигура в горностаевой мантии (символ царской власти) и атрибуты науки и архитектуры.

Плафон «Триумф Екатерины», тоже выполненный Г. Гзелем, также решен с ориентацией на барочное искусство Европы XVII века и античную мифологию: Екатерина восседает на облаке в повозке, запряженной двумя орлами (подразумевается Российский герб), и держит в правой руке скипетр, а в левой – фигуру воина. Гении трубят славу императрице и венчают ее лавровым венком.

Итак, Санкт-Петербург начал развиваться как регулярная система, с центром, крепостью, перпендикулярной системой улиц и стилистически европейской архитектурой. Последующие императоры придерживались этой концептуальной системы. В 1737 году при Анне Иоанновне главным архитектором Комиссии о Санкт-Петербургском строении П.М. Еропкиным был создан трехлучевой генеральный градостроительный план. Его задачей стало восстановление центра города после серьезных пожаров 1736–1737 годов. Город был разделен тремя «лучами» улиц, берущих свое начало у Адмиралтейства: Вознесенским проспектом с запада, Гороховой улицей по центру и Невским проспектом с востока. Городской центр окончательно переносился на левый берег Невы и формировался вокруг Адмиралтейской стороны. Город разделялся на пять административных частей: Петербургский остров, Адмиралтейская, Московская, Выборгская стороны и Васильевский остров.

Концепция Адмиралтейской стороны как центра города была развита в последующие десятилетия в Зимнем дворце Елизаветы Петровны, в ансамбле зданий Эрмитажа, ансамбле К.И. Росси, Исаакиевском соборе и Александровском саду.

Важно отметить, что Невский проспект был проложен раньше 1737 года. Он был создан тогда, когда возникла необходимость соединить пути от Александро-Невской лавры и Адмиралтейства с Новгородским трактом, который проходил примерно по линии современного Лиговского проспекта. В 1716 году был построен мост через Фонтанку, а в 1720 году – Зеленый мост через Мойку. Невский проспект протяженностью 4,5 км и шириной от 25 до 60 м стал важнейшей транспортной магистралью. Зало-

женный в начале 1710-х годов как концептуальный проект важнейшей магистрали в центре города, Невский проспект и в наши дни является оптимальным для интенсивного городского автомобильного движения.

Коронная резиденция Петергоф как концептуальный проект

Идея регулярного парка была заимствована не только из Голландии, но и из Франции. Еще в 1705–1706 годах император получил от А.А. Матвеева и П.П. Шафирова книги и гравюры с видами Версаля и других королевских резиденций [11, с. 147]. Во время знаменитого посольства во Франции в 1717 году Петр I лично посетил Версаль. Версальский ансамбль включал в себя сходящиеся к площади три луча улиц, а также аллеи, отходящие от дворца. Авторами комплекса были садовый мастер Андре Ленотр, художник Шарль Лебрен, архитекторы Луи Лево и Жюль Адруэн Мансар. Во время посещения Версаля Петр делал записи и зарисовки, а также осматривал фонтаны, специально запущенные в его честь. Позже Петр посетил Трианон – интимную резиденцию Людовика XIV на территории версальского парка, предназначенную для монарха и узкого круга его приближенных, а также дворцово-парковый ансамбль Марли. Этот комплекс находился в долине Сены и включал в себя мраморный каскад, спускавшийся к реке и украшенный статуями и фонтанами. В этом парке было 12 гостевых домиков, соединенных крытыми галереями. Особое внимание царя привлекла «машина Марли», подающая воду на холм, откуда она стекала в бассейны и фонтаны. Именно здесь Петр увидел то, что будет позже переосмыслено и воплощено в ансамбле загородной резиденции – Петергофе. Император посетил и другие дворцово-парковые ансамбли Франции. «Особый интерес он проявил к таким ансамблям, как Версаль, Марли, Сен-Клу, Монбизу, Шарлотенбург, Ораниенбург» [7, с. 45].

Итак, французское влияние нашло свое отражение в парковых и фонтанных комплексах Петергофа – парадной резиденции российских императоров. Петр становится ее первым архитектором. «Он лично разрабатывает все основные планировочные решения, выполняет наброски – проекты дворцовых комплексов и фонтанных сооружений» [13, с. 25]. В контексте концептуальной организации пространства обращает на себя внимание центральный ансамбль Нижнего парка: он являлся репрезентативной частью резиденции, поскольку въездом в нее служил Морской канал. Здесь в скульптурах на античные и библейские темы воплощалась тема прославления процветания и мощи России. Символичен и выбор места для новой резиденции: эти земли были недавно отвоеваны у Швеции. Новая резиденция утверждала и закрепляла их за Российским государством. На вершине Большого каскада был построен Большой петергофский дворец. Открывающийся вид на Финский залив недвусмысленно давал по-

нять, кому отныне принадлежит выход к Балтийскому морю и слава молодой морской державы.

Об этом говорят и многочисленные скульптуры персонажей древнегреческой мифологии, живущих в морской стихии: Нептуна, Амфитриты, тритонов, наяд, дельфинов и др. Скульптуры были изготовлены по эскизам Н. Микетти, установлены и вызолочены в 1723 году. Важно отметить ключевую роль концептуального начала в организации пространства Коронной резиденции, заложенной при Петре I и сохраненной в последующие десятилетия. Когда статуи обветшали, в 1799–1806 годах было проведено полное обновление скульптур, после чего облик Большого каскада приобрел современный вид. Однако концептуальный принцип, лежавший в основе проекта этих скульптур, был сохранен: они отражали военное и политическое могущество державы. Обновленная скульптура разрывающего пасть льва Самсона работы М.И. Козловского явилась символом победы над Швецией (лев изображен на гербе Швеции); аллегории рек Волхов и Нева, а также другие персонажи моря из мифологии (дельфины, наяды, тритоны, сирены) символизируют морское могущество России; статуя Персея, держащего отрубленную голову Горгоны (считается, что ее лицо напоминает лицо Карла XII), символизирует победу над врагом (Швецией).

Большую смысловую нагрузку несут и барельефы лестниц Большого каскада, на них изображена в аллегорических формах тема освобождения балтийских земель от Швеции: «Персей, спасающий Андромеду от морского чудовища», «Похищение Прозерпины Плутоном», «Тритон, выносящий женщину из волн». Среди барельефов есть и относящиеся непосредственно к личности короля Карла XII и его поражению в Северной войне: «Диана и Актеон», «Падение Фаэтона», «Состязание Аполлона и Марсия».

Важно еще раз отметить, что не только политическим, но и художественным руководителем этих концептуальных проектов был сам император. Петр I «не только интересовался всеми важнейшими работами по строительству Петербурга, но часто сам составлял эскизы сооружений» [6, с. 68]. Уместно вспомнить его собственноручные эскизы планов Нижнего парка, Верхнего сада, ансамбля Монплезир и Нагорных палат в коронной резиденции Петергоф, а также Летнего сада.

Изобразительное искусство эпохи Петра I с позиции концептуального искусства

Петр I заложил концептуальную основу живописи и графики в России. Он дал начало развитию академической живописи, приглашая иностранных художников на русскую службу. В допетровской Руси гравюрные техники были представлены преимущественно ксилографией – гра-

второй на дереве. Петр I внедрил в России технику гравюры на медных досках и пригласил мастеров, в числе которых были Адриан Шхонебек и Питер Пикарт. Эта техника оказалась чрезвычайно востребованной: появились гравюры с видами молодого и стремительно развивающегося Санкт-Петербурга. Целью таких произведений стала демонстрация «петербургского чуда» [14, с. 196], его мощи и красоты. Гравюра как тиражируемый вид искусства прекрасно подходила для этих целей. В собрании ЦВММ хранится множество гравюр с видами Петербурга этого времени: «Вид Санкт-Петербурга со стороны Невы у домика Петра» и «Панорама Санкт-Петербурга» работы А.Ф. Зубова, «Проспект (вид) вверх по Неве от Адмиралтейства к востоку» М.И. Махаева и др.

Еще во время Великого посольства, будучи в Голландии, Петр знакомится с А. Шхонебеком. Совместно они создают одну из самых ранних концептуальных гравюр петровского времени «Аллегория победы над Турками» (1698), где изображен ангел с крестом в левой руке, попирающий мусульманский полумесяц (символ победы над турками после взятия Азова).

После побед над турками 1696 года появилось большое количество изображений осады и взятия крепости Азов: в частности, они украшали триумфальные ворота, воздвигнутые для встречи войск. Пример тому – гравюра А. Шхонебека «Осада Азова в 1696 г.» из собрания ЦВММ. Это широкое панорамное изображение осажденной крепости с уходящим вдаль горизонтом, где происходит движение войск и действия военных кораблей. На первом плане молодой Петр и его сподвижники: Ф.А. Головин, А.С. Шейн, Ф.Я. Лефорт и П.И. Гордон. Гравюра прославляет новые военные победы молодого царя и его приближенных, портреты которых изображены достаточно подробно.

Победы Петра I в метафорической форме были изображены на гравюре П. Пикарта «Родословная Петра I и его победы» (ЦВММ). Здесь император предстает на своеобразном треугольном постаменте с изображением баталий и указанием их времени и места. Среди них «Баталия Турецкая», «Полтавская баталия», «Баталия с генералом Левенгауптом» и др. Гении славы венчают императора короной. Позади него – флот, созданный им, и артиллерийские орудия. Этими художественными средствами создается очевидная метафора величия Петра-полководца. Вокруг постаumenta – портреты царей и великих князей. Все они представлены в западноевропейских одеждах, что символизирует проводимую Петром европеизацию России.

Следует упомянуть еще один важный предмет из собрания ЦВММ, созданный как памятник молодому русскому флоту, – гравюру на шелке работы И.Ф. Зубова «Плат с изображением бота “Дедушка русского флота”».

В 1722 году знаменитый «Дедушка русского флота» – учебный бот Петра I, привезенный из Англии в XVII веке, был установлен в Москве на особом украшенном картинами постаменте, 6 февраля император указал: «бот... срисовать с двух сторон со всем подобием и выгрыдоровать и напечатать многие листы» [1, с. 93]. Гюйс и морской штандарт Петра I изображены как бы застывшими, между штандартами помещен текст об истории ботика. Так был создан величественный концептуальный памятник ботику Петра как родоначальнику русского флота.

Во время Великого посольства 1697–1698 и 1717 годов Петр I закупал картины европейских художников. Произведения живописи служили скорее назидательным целям, поскольку, по справедливому замечанию С.А. Мезина, «стремление купить больше картин за меньшую цену свидетельствует о том, что художественные достоинства не всегда были главным критерием для Петра-коллекционера» [11, с. 215].

Дворец Марли в Петергофе был создан по аналогии с одноименным дворцом под Парижем, который Петр посетил дважды во время своего визита во Францию в 1717 году. Этот дворец также задумывался как концептуальный проект своего времени. Марли использовался как гостевой дом для проживания важных гостей и членов императорской фамилии. Интерьеры дворца украшались произведениями живописи. На сегодняшний день основу живописной коллекции, находящейся в Марли, составляют приобретенные еще в XVIII веке картины кисти А. Сило, А. Сторкка, П. Белотти и других художников. Они выполняли не только декоративную, но и назидательную функцию. Сегодня сложно установить, какие именно картины находились в Марли в эпоху Петра, однако общий принцип назидательности был заложен именно в то время. Среди картин, которые находятся в Марли в наши дни и имеют «назидательные» смыслы, отметим «Спор Христа с книжниками» кисти Тицианелло и «Христос и грешница» Андреа Челести. Смысл первой картины в отрицании устоявшихся норм и традиций – принципе, характерном для внутренней политики, проводимой в первой четверти XVIII века. Сюжет второй картины ясно дает понять, что грех и преступление всегда наказуемы. Здесь уместно вспомнить, как жесток бывал Петр по отношению к изменникам и врагам.

Живописные полотна, выполняющие декоративную и назидательную функцию, были размещены и во дворце Монплеизир. Это также картины кисти европейских художников XVII–XVIII веков. Дворец служил для официальных приемов и встреч императора с послами. К примеру, в Восточной галерее экспонируется больше 20 работ голландских и фламандских мастеров. Среди картин, представляющих интерес в контексте рассматриваемой проблемы, «Мадонна с книгой», «Гибель Содомы» кисти Даниэля ван Хейля, а также многочисленные морские пейзажи (особен-

но в Морском кабинете Петра I) голландских художников, среди которых А. Ван де Вельде, А. Сило и др. Голландские морские пейзажи с парусными судами метафорически утверждают библейские истины о стойкости человеческого духа (корабль) в чреде превратностей судьбы (буря).

В контексте рассмотрения концептуальной основы привнесенной из Европы в Россию реалистической живописи уместно вспомнить живописный портрет Петра I, созданный приглашенным французским художником Луи Караваком между 1720 и 1724 годами. На нем царь, опирающийся на маршальский жезл, предстает в мундире лейб-гвардии Преображенского полка образца 1720 года, с лентой и звездой ордена Святого Андрея Первозванного. На втором плане изображено море, где в дугообразном построении стоят корабли четырех флотов, которыми Петр командовал в 1716 году: русского, английского, голландского и датского. Этот портрет является в большой степени концептуальным. Во-первых, он совмещает в себе два жанра: портретный и исторический, что само по себе довольно незаурядное явление. Он представляет одновременно и личность Петра, и важное историческое событие Северной войны. Во-вторых, несмотря на то что союз четырех флотов просуществовал недолго, для Петра было важно зафиксировать факт командования объединенными флотами и выступить в качестве монарха морской державы. Портрет в духе времени фиксировал и прославлял важные для государства события.

Заключение

Как изобразительное искусство, так и архитектура эпохи Петра I были отражением проводимых политических реформ, военных побед и европеизации страны. Произведения живописи, графики, скульптуры и архитектуры выполняли не только декоративную функцию, но и содержали в себе идеи, созвучные своему времени. В дальнейшем на всём протяжении XVIII века изобразительное искусство и архитектура в России создавались как концептуальные памятники. Примером тому может послужить концепция здания Академии художеств, построенного в 1764–1788 годах архитекторами Ж.Б. Валлен-Деламотом и А.Ф. Кокоринным. Поскольку Екатерина II следовала идеям Просвещения, требовалось комплексное художественное образование для будущих творцов, включающее в себя и воспитание. После Воспитательного училища ученики учились зодчеству, скульптуре и живописи в Академии художеств. Эта образовательная концепция утверждена в золотых надписях над порталами внутреннего двора здания: «архитектура», «скульптура», «живопись» и «воспитание». Купол здания венчает статуя богини Минервы, символизирующая мудрость Екатерины II. Три путти у ее ног олицетворяют три вида искусства: живопись, ваяние и зодчество.

Другим примером развития концептуального начала в архитектуре может служить Михайловский замок, построенный в 1797–1800 годах архитекторами В. Бренной и В.И. Баженовым. Он совмещает в себе элементы классицизма, европейского замка и православного храма, что было связано с увлечением Павла I рыцарством и его назначением гроссмейстером Мальтийского ордена. Замок назван в честь архангела Михаила – главы небесного войска, с которым император себя ассоциировал.

В XIX веке – веке реализма – концептуальная основа живописи стала важнейшей составляющей художественной культуры. Критический реализм В.Г. Перова, П.А. Федотова, а также художников Товарищества передвижных художественных выставок Г.Г. Мясоедова, В.М. Максимова, И.М. Прянишникова, И.Е. Репина и многих других явились отражением этого направления в литературе – в произведениях Н.А. Некрасова, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева. Культура середины XIX века в России выдвинула на авансцену художников и писателей, остро ощущавших внутренний кризис и социальную неустроенность в России.

В начале XX века в России, в эпоху авангардных течений, концептуальных по своей природе, основы культурного кода, заложенные Петром, проявили себя особенно сильно. За каждой художественной системой этого времени стояла определенная теоретическая программа, выраженная в виде манифестов или трактатов. Структурность супрематизма, лучизма, кубофутуризма явилась прямым отражением концептуальности этих систем. Позднее в Советском Союзе наряду с официальным искусством существовало искусство андеграунда, в классическом смысле концептуальное. Современное российское искусство является преемником этих традиций.

Эпоха Петра I стала переломной не только с политической, но и с культурной точки зрения. Для того чтобы преодолеть инерцию старых традиций и последствия многовековой изоляции, России потребовались огромные административные, человеческие и материальные ресурсы. На службу реформам пришла новая художественная культура, концептуальная по своей природе. Отныне в градостроении, изобразительном искусстве и архитектуре основополагающим компонентом стала идея. Во всём появилась структура и логика, что определило вектор развития всей художественной культуры России в последующие столетия. Эти принципы работают и в современной жизни, примером чему служит Санкт-Петербург, заложенный в начале XVIII века, с его широким Невским проспектом и сеткой улиц, оптимальных по своим размерам и в наши дни.

Литература

1. *Алексеева М.А.* Гравюра петровского времени. – Л.: Искусство, 1990. – 206 с.
2. *Бычков В.В.* Концептуализм // *Культурология: дайджест.* – 2012. – № 4 (63). – С. 9–14.
3. *Власов В.Г.* Архитектура «петровского барокко»: Эпоха. Стилль. Мастера. – СПб.: Белое и черное, 1996. – 156 с.
4. Дворцы Романовых как памятники истории и культуры: материалы Международной конференции, Санкт-Петербург – Царское Село – Петергоф, 07–09 октября 2013 года. – СПб.: Европейский дом, 2013. – 538 с.
5. *Демкина М.Н.* Эпоха Петра. – М.: Мир книги, 2007. – 238 с.
6. *Дубяго Т.Б.* Русские регулярные сады и парки. – Л.: Госстройиздат, 1963. – 341 с.
7. *Клещевич О.В.* Иероглифика Петергофа: алхимические аллюзии в символике Петергофского садово-паркового ансамбля. – СПб.: Алетейя, 2017. – 311 с.
8. *Кошут Дж.* Искусство после философии / пер. с англ. А.А. Курбановского // *Искусствознание.* – 2001. – № 1. – URL: http://vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf (дата обращения: 30.11.2022).
9. Культурно-исторический атлас Лефортовского парка / Бюро ландшафтной архитектуры «Н+Н+S», Государственная служба Нидерландов по культурному наследию (RCE). – Амерсфорт, 2013. – 116 с.
10. *Левитт С.* Параграфы о концептуальном искусстве / пер. с англ. П. Журавковской // *Художественный журнал.* – 2008. – № 69: Концептуализм – навсегда. Вып. 1. – URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/23/article/366> (дата обращения 19.03.2022).
11. *Мезин С.А.* Петр I во Франции. – СПб.: Европейский дом, 2015. – 312 с.
12. *Пунин А.А.* Санкт-Петербург в эпоху Петра Великого: градостроительное развитие столицы России и стилевые особенности петровского барокко. Ч. 1. – СПб.: Лики России, 2014. – 212 с.
13. *Федюшина Н.А.* Фотография. Виды Петергофа, 1854–1917: каталог коллекции. – СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2018. – 335 с.
14. Все краски моря. Эрмитаж: из собрания Государственного Эрмитажа / текст А. Шестакова. – СПб.: Арка, 2019. – 296 с.
15. Дворец «Монплеизр» в Нижнем парке Петергофа: очерк-путеводитель / авт. текста Н.А. Штарева. – СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2020. – 159 с.

Статья поступила в редакцию 12.05.2022.

Статья прошла рецензирование 14.08.2022.

DOI: 10.17212/2075-0862-2022-14.4.2-386-400

THE CULTURE OF PETER THE GREAT'S ERA IN TERMS OF CONCEPT ART

Venkov, Nikita,

Junior researcher,

Emperor Peter the Great Central Naval Museum,

69 Bolsbaya Morskaya Street, St. Petersburg, 190121, Russian Federation

ORCID: 0000-0001-8651-9396

venkovmail@gmail.com

Abstract

The era of Peter the Great was a time of fundamental changes. New reforms and orders were very unfamiliar to Russians, which is why the new Russian state required comprehensive means of glorification of new cultural and political reforms. Planning of new architecture, urban space and composition in pieces of fine art were based on a system of concepts: the concept of glorification of battles and wars won by the Russian army and navy, introducing European traditions in fine arts, introducing the Table of Ranks for service, and bringing European science to Russia. In other words, the creation of art, architecture and country residences was not random. The glorification of new reforms in Russia was the basis for new art. Conceptuality as a basic element of creative culture was founded in the beginning of the XVIII century. It determined the evolution of fine arts for the next several centuries. This is the reason why analysis of architecture and fine arts in the culture of Peter the Great's era in terms of conceptual art is important. In conceptual art the conception is crucial, not the form.

Many prints were made in the first quarter of the XVIII century, dedicated to military victories and the new flourishing city: Saint-Petersburg. These prints were created by invited artists from Europe (A. Schoonebeek, P. Picart) and their Russian apprentices (A. Zubov and I. Zubov). J. Tannauer, L. Caravaque and G. Gzel created conceptual paintings dedicated to Peter the Great's deeds. The "Petrine Baroque" style of architecture and regular urban planning has determined the evolution of Saint-Petersburg as a European city.

Keywords: conceptualism, Peter the Great, Petrine Baroque, regular planning, A. Schoonebeek, printmaking, painting.

Bibliographic description for citation:

Venkov N. The Culture of Peter the Great's Era in Terms of Concept Art. *Idei i idealy = Ideas and Ideals*, 2022, vol. 14, iss. 4, pt. 2, pp. 386–400. DOI: 10.17212/2075-0862-2022-14.4.2-386-400.

References

1. Alekseeva M.A. *Gravjura petrovskego vremeni* [Engraving in Peter the Great's era]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1990. 206 p.
2. Bychkov V.V. Kontseptualizm [Conceptualism]. *Kul'turologiya: daidzhest = Culturology: Digest*, 2012, no. 4 (63), pp. 9–13.

3. Vlasov V.G. Arkhitektura «petrovskogo barokko»: Epokha. Stil'. Mastera [“Petrine baroque” architecture]. St. Petersburg, Beloe i chernoe Publ., 1996. 156 p.
4. *Dvortsy Romanovykh kak pamyatniki istorii i kul'tury: materialy Mezhdunarodnoi konferentsii, Sankt-Peterburg – Tsarskoe Selo – Peterhof, 07–09 oktyabrya 2013 goda* [Romanov’s Palaces as cultural and historical monuments (Saint-Petersburg, 7–9 October 2013 goda)]. St. Petersburg, Evropeiskii dom Publ., 2013, pp. 198–208.
5. Demkina M.N. *Epokha Petra* [Peter the Great’s era]. Moscow, Mir knigi Publ., 2007. 238 p.
6. Dubyago T.B. *Russkie regulyarnye sady i parki* [Russian regular gardens and parks]. Leningrad, Gosstroizdat Publ., 1963. 341 p.
7. Kleshchevich O.V. *Ieroglifika Petergofa: alkhimicheskie allyuzii v simbolike Petergofskogo sadovo-parkovogo ansamblya* [Hieroglyphical system of Peterhof: alchemical allusions in symbolic system of garden and park ensembles]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2017. 311 p.
8. Kosuth J. Art after Philosophy. *Iskusstvoznanie = Art Studies Magazine*, 2001, no. 1. (In Russian). Available at: http://vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf (accessed 30.11.2022).
9. *Kul'turno-istoricheskii atlas Lefortovskogo parka* [Cultuurhistorische Atlas Lefortovo Park]. H+N+S Landschapsarchitecten, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed. Amersfort, 2013. 116 p.
10. LeWitt S. Paragraphs on Conceptual Art. *Khudozhestvennyi zhurnal = Moscow Art Magazine*, 2008, no. 69. (In Russian). Available at: <http://moscowartmagazine.com/issue/23/article/366> (accessed 19.03.2022).
11. Mezin S.A. *Petr I vo Frantsii* [Peter the Great in France]. St. Petersburg, Evropeiskii dom Publ., 2015. 312 p.
12. Punin A.L. *Sankt-Peterburg v epokhu Petra Velikogo: gradostroitel'noe razvitiye stolitsy Rossii i stilenye osobennosti petrovskogo barokko*. Ch. 1 [Saint-Petersburg in Peter the Great’s Era. Urbanistic development of Russian capital and stylistic features of petrine baroque. Pt. 1]. St. Petersburg, Liki Rossii Publ., 2014. 212 p.
13. Fedyushina N.A. *Fotografiya. Vidy Petergofa, 1854–1917: katalog kolleksii* [Photo. Views of Peterhof, 1854–1917: catalogue of collection]. St. Petersburg, The Peterhof State Museum-Reserve Publ., 2018. 335 p.
14. Shestakov A., text author. *Vse kraski morya. Ermitazh: iz sobraniya Gosudarstvennogo Ermitazha* [All the colors of sea. From collection of State Hermitage]. St. Petersburg, Arka Publ., 2019. 296 p.
15. Shtareva N.A., text author. *Dvorets «Monplezir» v Nizhnem parke Petergofa: ocherk-putevoditel'* [Monplezir, palace and museum]. St. Petersburg, The Peterhof State Museum-Reserve Publ., 2020. 159 p.

The article was received on 12.05.2022.

The article was reviewed on 14.08.2022.