

Изобразительные искусства Петровского времени (1700-1725).

Живопись

Скульптура

Графика



Иван Никитин 1680-1742

Иван Никитин родился в 1680-е годы в городе Москве, сын священника Никиты Никитина, служившего в Измайлове.

Учился в Москве, по всей видимости, при Оружейной Палате, возможно, под руководством голландца Шхонебека в гравировальной мастерской.

В 1711 году Иван Никитич Никитин был переведен в Петербург, учился у Иоганна Таннауэра, немецкого художника, который одним из первых принял приглашение Петра Первого переехать в Петербург, учить перспективной живописи русских художников. Быстро завоевывает авторитет при дворе.

В 1716—1720 на государственную пенсию, вместе со своим братом Романом послан (в числе двадцати человек) учиться в Италии. После возвращения становится придворным художником.

В 1732 году И. Н. Никитин вместе с братом Романом, также художником, был арестован по делу о распространении пасквилей на архиепископа Феофана Прокоповича. После пяти лет предварительного заключения в Петропавловской крепости был бит плетью и сослан в Тобольск пожизненно.

В 1741 году, после смерти Анны Иоанновны, Иван Никитич Никитин получил разрешение вернуться в Москву. Выехал в 1742 году и скончался по дороге.



Имеется всего три подписанных работы Ивана Никитина, вместе с теми, что ему приписываются, всего около десяти. Ранние работы ещё содержат следы парсуны, бывшей единственным стилем портрета в России в XVII веке. Никитин является одним из первых (часто называется первым) русских художников, отошедших от традиционного иконописного стиля русской живописи и начавших писать картины с перспективой, так, как в это время писали в Европе. Тем самым он является основателем традиции русской живописи, продолжающейся до настоящего времени.

Все произведения, где авторство Никитина несомненно, являются портретами.





Елизавета Петровна 1713 Эрмитаж
племянница Петра I



Анна Петровна 1716 ГТГ



Прасковья Иоанновна,
1714 ГРМ (Русский музей)

Иван Никитин – Портрет Прасковьи Иоанновны 1714 ГРМ (Русский музей)

Портрет девятнадцатилетней царевны Прасковьи Иоанновны — одно из лучших произведений мастера, творческое наследие которого невелико: сохранилось около полутора десятка его работ. Художник говорит нам об индивидуальности натуры, в портрете читается внутренний мир царевны, определенный характер, чувство собственного достоинства.

В образе нет тени кокетства, а есть погружение в себя, что внешне выражено в ощущении покоя, тишины, статики.

Никитин-портретист обладал даром правдивой и глубокой интерпретации образа, талантом блестящего живописца и тонкого колориста. Прасковья Иоанновна — царевна, младшая дочь царя Ивана VI Алексеевича и царицы Прасковьи Федоровны.

Племянница Петра I, сестра царицы Анны Иоанновны, Одна из трех сестер — «измайловских царевен» — жила при матери в селе Измайлово под Москвой, затем имела свои дворы в Москве и Петербурге. Младшая из сестер, болезненная и слабая Прасковья Иоанновна, обладала волевым, настойчивым характером. Несмотря на свою



Иван Никитин – Портрет канцлера Головкина 1720-е Третьяковская галерея

Портрет Головкина принято считать одной из первых работ, выполненных художником по возвращении из Италии. Граф Гаврила Иванович Головкин — вице-канцлер, сподвижник Петра I, особенно преуспел на дипломатическом поприще благодаря свойственной ему ловкости и хитрости. Надпись на обороте портрета гордо сообщает, что «в продолжении канцлерства своего он заключил 72 трактата с разными правительствами».

Приковывает к себе внимание лицо Головкина с умным проницательным взглядом и твердой волевой складкой губ; в обрамлении серебристого парика оно выступает из черного пространства фона. Никитину удалось выразить в этом портрете идеальный образ энергичного государственного деятеля — человека эпохи Петра. В его осанке нет напыщенности, но есть чувство собственного достоинства.

Величественная сдержанность позы, андреевская лента и звезда, польский орден Белого Орла в виде креста на голубом банте придают торжественность и



Иван Никитин - Напольного гетман 1720-е Русский музей

О лице, изображенном на этом портрете, строились догадки еще в XIX веке, когда его называли то Мазепой, то Скоропадским, то именами других украинских полководцев. В последнее время было выдвинуто предположение, что это литовский гетман граф Казимир Ян Сапега. Как бы то ни было, в творчестве Никитина картина занимает особое место, ибо здесь он неожиданно из блестящего мастера парадного портрета превращается в художника, читающего в душах, создает трагический образ сильного, властного, много перенесшего на своем веку и исполненного скорби старика. Мы не знаем точно, кто конкретно изображен на портрете.

Традиционно считается, что портрет написан после 1725 г. Поэтому он воспринимается как обобщенный образ человека Петровской эпохи, участника ее событий, свидетеля ее конца. Поза гетмана спокойна, верхняя одежда по-домашнему расстегнута, он погружен в себя. Его переживания понятны зрителю и их напряженность по контрасту с внешним спокойствием облика поражает почти болезненно. Высокий лоб бороздят тревожные морщины, глаза словно впиваются в пространство, густые седые брови приподняты, волосы спутаны. Драматический эффект, создаваемый выражением лица, многократно усиливается его живописью.

Трагическую окраску образа подчеркивает преобладание красного тона, ярко горящего на веках, на губах, на крыльях носа, возбужденно светящегося на щеках и подбородке, грозно пробивающегося сквозь тени. Тревожная контрастность колористического строя сохраняется и в одежде гетмана, где пестрота светлых цветов — кораллового, голубоватого, золотого —



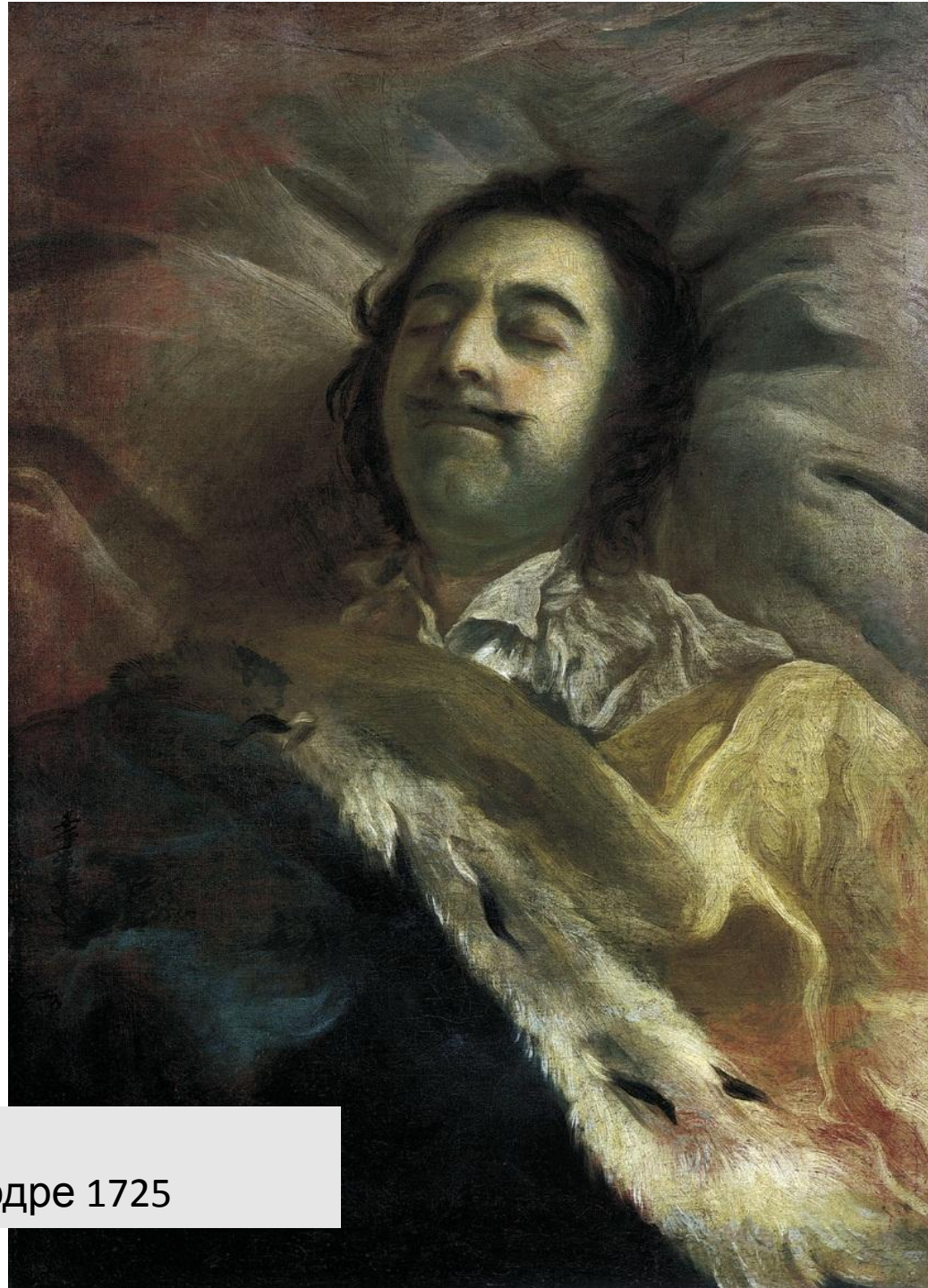


Иван Никитин – Портрет Строганова Сергея Григорьевича 1726 Русский музей

На портрете изображен 19-летний юноша, которого впереди ждет успешная государственная и военная служба. Он одет в черные латы, из-под которых видны белая рубашка и шейный платок, и предстает как светский, немного жеманный кавалер, завидный жених, желанный посетитель петровских асамблей.

Взгляд его — томный и рассеянный, улыбка играет на тонких губах. Но за изящной оболочкой чувствуется скрытая энергия и жадная заинтересованность жизнью. Строганов Сергей Григорьевич — младший сын солепромышленника, «именитого человека» Г. Д. Строганова и его второй жены Марии Яковлевны. С 1722 года — барон, действительный камергер, генерал-лейтенант.

Владелец дворца в Петербурге на Невском проспекте, построенного Ф.-Б. Растрелли. Коллекционер, основатель Строгановской картинной галереи. Отец графа А. С. Строганова, президента Императорской Академии художеств.



Петр I 1725 ГРМ

Петр I на смертном одре 1725

Эрмитаж



Иван Никитин – Портрет Петра I в тондо 1725 Русский музей

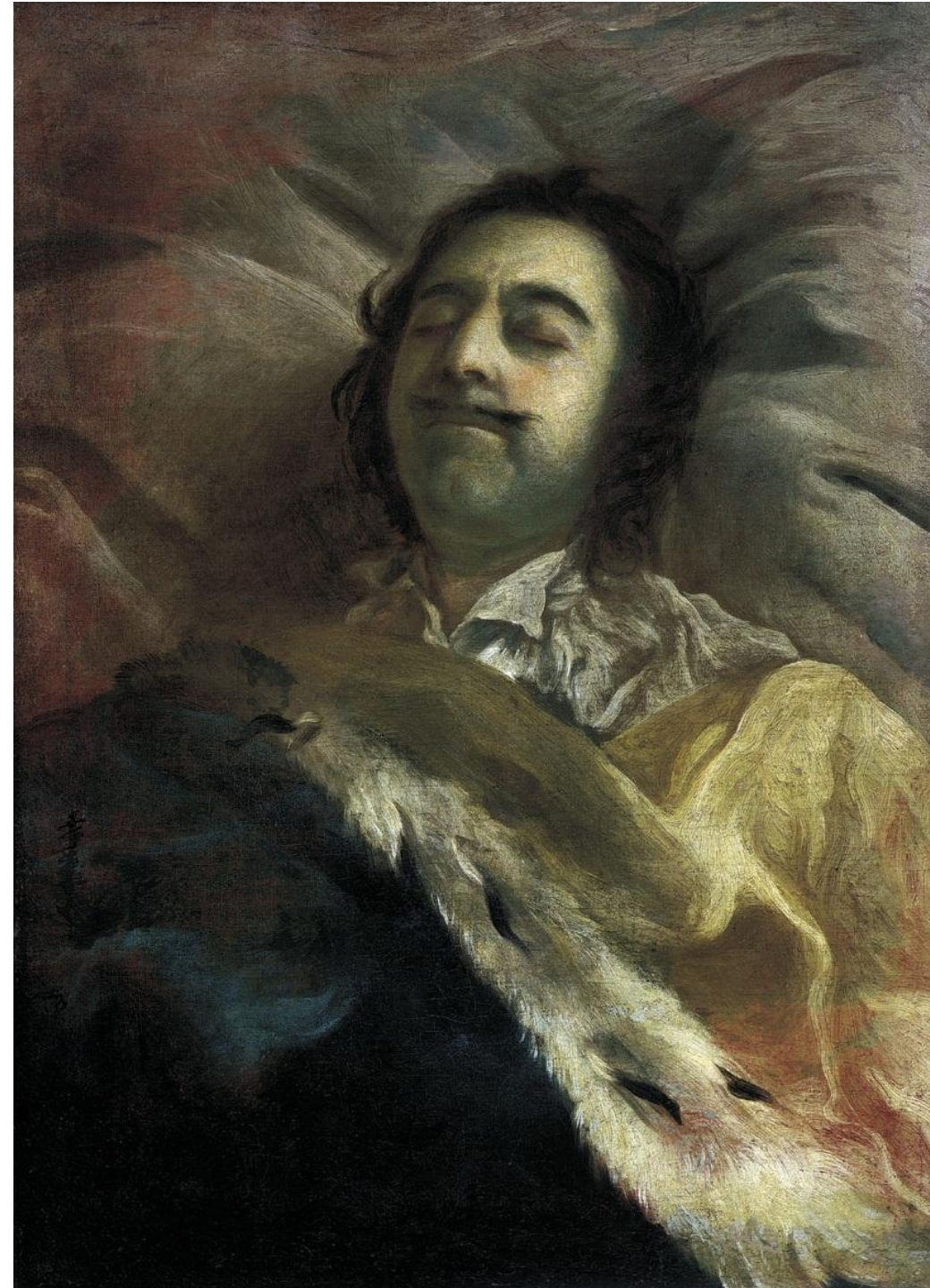
Художник создает образ огромной глубины, искренности и величия. Петр I изображен на портрете в темной одежде, с белым шарфом на шее и лентой ордена Андрея Первозванного на груди.

На его лице, выделяющемся на темном фоне, застыло почти трагическое выражение. Вполне вероятно, что портрет был написан с натуры. Исследователи связывали его появление с записью в походном журнале Петра I от 3 сентября 1721: «На Котлине острову перед литоргиею писал его величества персону живописец Иван Никитин», и на этом основании приписывали авторство И. Н. Никитину.

Однако в последнее время в этом высказаны сомнения, на основании того, что портрет написан в технике не петровского времени, а более позднего периода XVIII века.

Иван Никитин - Портрет Петра I на смертном одре 1725 Русский музей

Картина Никитина воспринимается как реквием по «отцу отечества». Сразу после смерти Петра Никитин был приглашен запечатлеть мертвого императора. На портрете царь изображен, одетый в белую рубашку, прикрытый по грудь желтоватой драпировкой и синей с горностаем мантией. Образ Петра I полон величавой торжественности. Портрет пронизан настроением глубокой искренней скорби: для Никитина Петр был не только император, а близкий и хорошо знакомый человек, чья смерть явилась для художника личной утратой. Мастер прослеживает каждую морщинку, каждую складку, каждую прядь волос, как бы чувствуя свою ответственность перед грядущими поколениями. Смерть уже исказила лицо Петра, но, глядя на изображение мертвого императора, можно понять его прижизненное величие.



Андрей Матвеев (1702—1739)

Живописец, портретист, иконописец, автор аллегорических, декоративно-монументальных композиций. В 1716 по указу Петра I был послан для обучения живописи в Голландию. В августе 1727 вернулся в Петербург и был принят в штат Канцелярии от строений. В 1731 получил звание мастера и возглавил живописную команду Канцелярии от строений. Участвовал в росписи Петропавловского собора, царских резиденций в Петербурге, писал образа для церкви Симеоновской.



Биография живописца изобилует белыми пятнами. По исповедальным книгам удалось установить только год рождения Матвеева и определить, что по происхождению он был из разночинцев. Ни место рождения, ни имя отца, а значит, и его отчество, до сих пор неизвестно.

В «Художественной газете» в середине XIX в. неизвестный автор без ссылок на какие-либо источники подробно рассказал о легендарной встрече в новгородском Софиевском соборе пятнадцатилетнего Андрея с Петром I, который взял его с собой в Петербург для обучения живописному ремеслу: «... тринадцатилетний мальчик старался начертить профиль царя во время обедни в Софийском новгородском соборе. Государь заметил его, посмотрел на его каракули и взял с собой в Петербург.»

**Андрей Матвеев –
Портрет Петра I
1727-39 Эрмитаж**



В 1716 году первые живописные петровские пенсионеры выехали в разные страны и города. Братья Никитины были отправлены во Флоренцию, четверо зодчих — в Рим, Матвеев обучался в излюбленной Петром I Голландии.

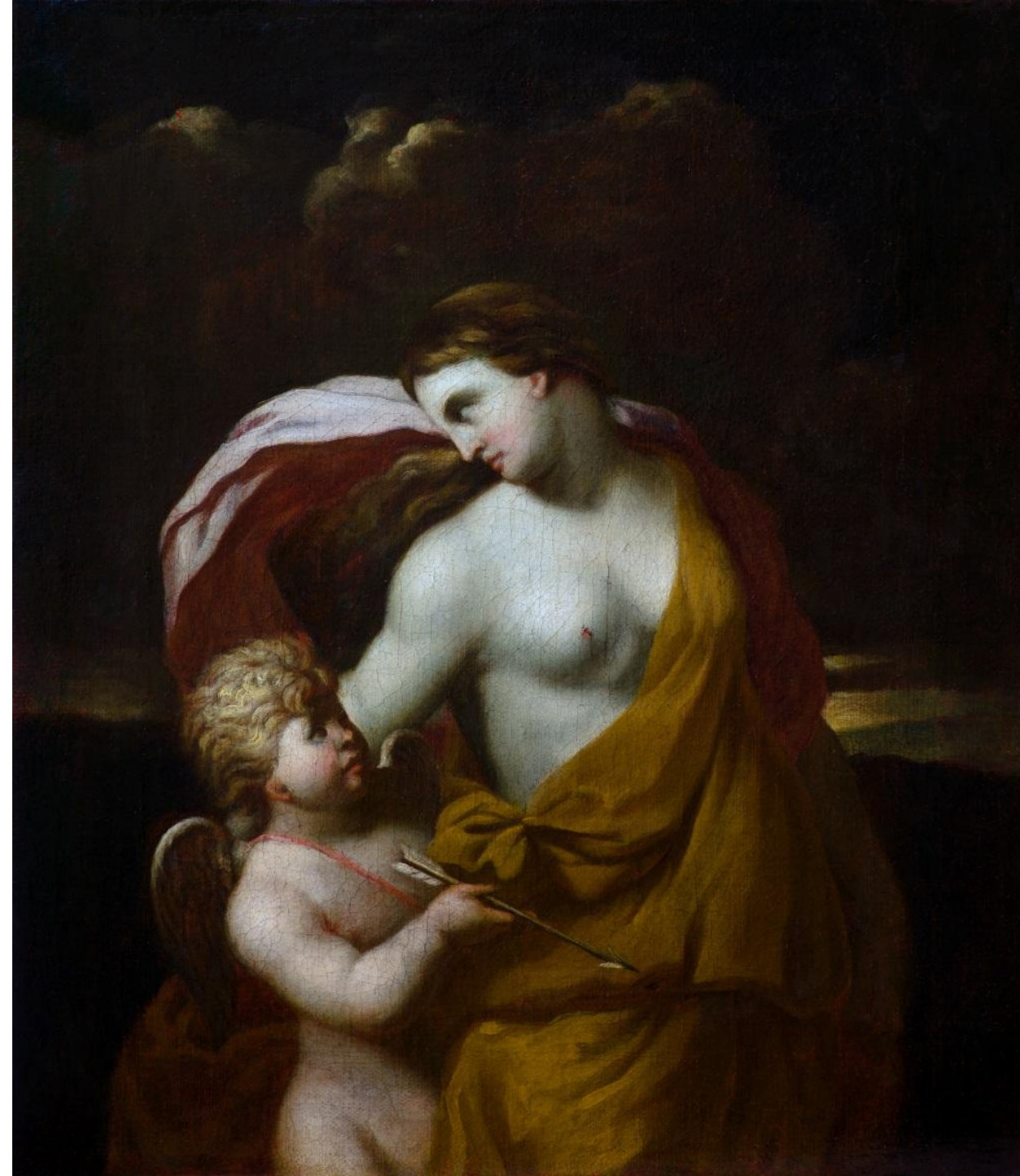
От пенсионерских лет, составивших половину его сознательной жизни, сохранилось много счетов на оплату и всего четыре картины: одна аллегорическая, две мифологических и портрет. Выражая свои соболезнования по поводу смерти Петра I, Матвеев преподнёс Екатерине I «Аллегорию живописи» (1725 г.), исполненную акварельной техникой на дубовой доске.

Андрей Матвеев - Аллегория Живописи 1725
ГРМ



В Россию Матвеев вернулся в 1727 г. опытным мастером европейского уровня, уверенным в своих силах, и сразу сумел занять положение, равное «первому придворному маляру» Л. Караваку. Обстановка в стране в конце 1720-х-начале 1730-х гг. мало располагала к творчеству. Царствующие особы, часто сменявшиеся на престоле, не интересовались русским искусством, а тем более судьбой молодого художника. Воцарившаяся Анна Иоанновна искореняла всё талантливое русское. Это было время арестов, ссылок (братья Никитины), казней (П. Еропкин, А. Волынский), непрекращающихся празднеств и засилья иноземных временщиков. Так, место начальника Петербургской Канцелярии от строений занял бывший парикмахер А. Кармедон.

Матвеев - Венера и Амур 1726
ГРМ



Вскоре по возвращении из-за границы Матвеев женился на дочери кузнечного мастера Канцелярии от строений Ирине Степановне Антроповой, двоюродной сестре своего ученика Алексея Антропова. В это время ему было двадцать семь лет, а ей — четырнадцать. Тогда и была создана лучшая, известнейшая и вызывающая множество споров работа художника - "Автопортрет с женой". Это первый автопортрет в русской живописи, свидетельство самосознания и высокой самооценки своей роли художника, творца в стране и среде, где художник практически ничем не отличался от ремесленника. Это первое произведение камерной лирической живописи, говорящее о любви с небывалой пылкостью, трепетностью и целомудренностью. Впервые русский художник решает привлечь внимание к своей персоне и столь открыто заявить о своих чувствах. Впервые предметом изображения становятся нежно-любвные отношения между супругами. Наивно-трогательная гордость за себя, свою юную супругу, за свое искусство, за саму возможность так писать, пронизывает это творение художника. В Петровской эпохе было немало дурного и страшного, этот портрет — символ всего доброго, что она принесла с собой. В "Автопортрете с женой" Матвеев воплотил, своего рода, видение значения личности художника, свое достоинство, свое место в жизни. Перед нами человек Петровской эпохи, свидетель культурного подъема России, осознающий свою нужность и гордый этим. Супруги изображены по пояс, на фоне облачного неба. Они как бы прогуливаются, при этом лица их обращены к зрителю, словно, заметив его, они остановились на мгновение для приветствия. Выходцы из средних слоев общества, они одеты в изысканные и дорогие платья, по придворной моде, но на их лицах вовсе нет самодовольного или надменного выражения. Напротив, они исполнены благородной простоты и того достоинства, которое свойственно людям, достигшим своего положения собственными талантами и трудами. Ирина Матвеева пленяет своей молодой свежестью и нежным румянцем. Лицо ее мужа замечательно смелым, энергичным, умным выражением, которое кажется воплощением светлых сторон Петровской эпохи. Надпись на обороте картины, сохраняющаяся доныне, гласила: «Матвеев, Андрей, первый Русский живописец и его супруга. Писал сам

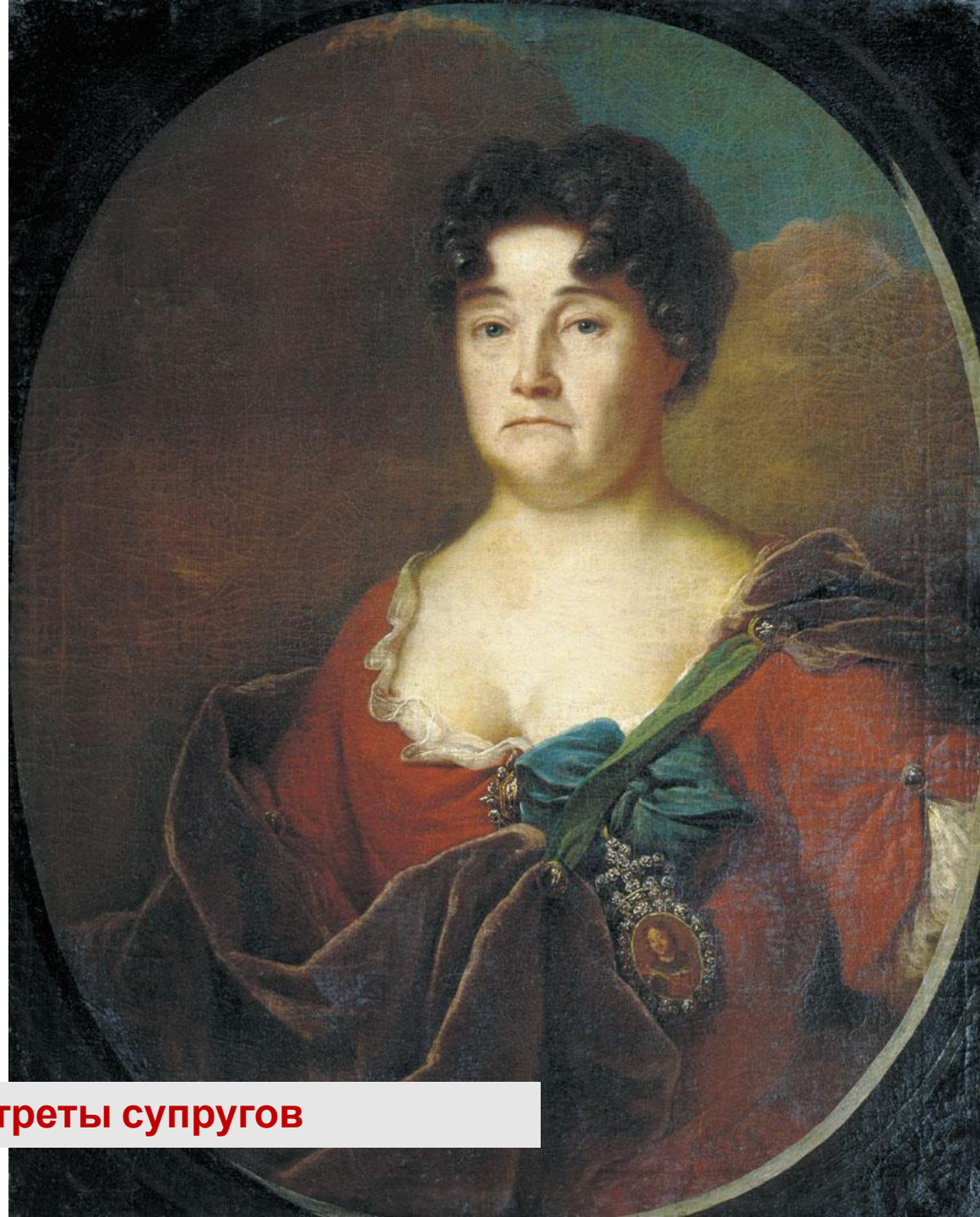


Андрей Матвеев - Автопортрет с женой Ириной 1729 Русский музей



В 1728 Матвеевым были написаны портреты супружеской четы Голицыных, князя Ивана Алексеевича и его жены. Он должен был запечатлеть этих представителей знатного рода для потомства. В европейском искусстве XVIII века существовали твердые правила, согласно которым писались подобные портреты. Модель следовало изображать в пышном облачении и гордой позе, соответствующими высоте ее общественного положения. Позднебарочный стиль располагал целым арсеналом приемов для создания наиболее величественного впечатления. Сюда входили и смелые повороты фигур, как бы захваченных в движении, и, развевающиеся на ветру или прихотливо громоздящиеся, складки роскошных одежд, и внезапно открывающееся пространство фона. Вот почему семидесятилетний Голицын, добрый и тихий человек, изображён Матвеевым в виде молодого стройного рыцаря. Голову его светлым воздушным ореолом украшают мягкие локоны парика, на шее щегольски повязан прозрачный белый шарф, воинственно развернутую фигуру покрывают блестящие темные латы с красными отсветами, от наброшенной сверху тяжеловесной мантии. Сильно потемневший от времени фон с изображением облачного неба придает портрету величественный масштаб.

Матвеев избегает обычной бравурности и в канонических рамках парадного портрета, словно чудом, создает образ, приближающийся к лирическому, по тонкости душевной характеристики. Лицо блестящего рыцаря, как-то застенчиво светящееся, выдаёт ту мягкость, которая отличала И. А.



**Матвеев - Парные портреты супругов
Голицыных, 1728**

Портрет Анастасии Петровны Голицыной написан по той же композиционной схеме, что и портрет ее супруга, князя И. А. Голицына — ведь полотна должны были висеть рядом и представлять собой, как их живые прообразы, согласную чету. Фигура княгини дана в поясном изображении, в легком повороте, навстречу мужу. Величественно возвышаясь на фоне облачного неба, она помещается в овале, вписанном в прямоугольник холста. На Голицыной роскошное платье сияющего красного цвета с крупными рубиновыми застёжками на рукавах и драгоценным медальоном с портретом Петра 1 на груди. Поверх платья живописно наброшена мантия, вероятно, из бархата.

Все это барочное величие, кажется, подходит сильной натуре княгини гораздо больше, чем ее робкому, незаметному в жизни петровского двора супругу. Голова Голицыной строится подчеркнуто объемно и потому обладает скульптурной мощью, весомостью. Вместе с сильно открытой грудью и шеей она образует крупное живописное пятно, господствующее в пространстве картины и передающее ощущение властной силы, исходящей от модели.

И все же великолепные одежды как бы не совсем к лицу Голицыной. Слишком прозаичными на их фоне выглядят плаксиво опущенные углы рта и уставшие глаза. В диссонансе этом, однако, заключается особенная глубина созданного Матвеевым образа, ощутимо своеобразие Петровской эпохи, когда грандиозное преобразование России на западный лад часто велось жестокими, вполне азиатскими средствами. Сподвижница Петра, которую он звал «дочкой», «князь-игуменя» его веселого «Всешутейшего и всепьянейшего собора», наперсница Екатерины и первая статс-дама России, она была бита батогами по делу царевича Алексея и лишь спустя несколько лет вновь приближена ко двору. Кисть Матвеева запечатлела ее за год до смерти. Ему великолепно удалось под маской внешнего благополучия передать её сложный и противоречивый характер. Усталый грустный взгляд, обиженно поджатые губы на лице несчастной женщины, сведённой до уровня живой царской игрушки, контрастируют с гордо





ПЕТРОВСКИЙ ЗАЛ Двенадцати коллегий

С приходом Матвеева в Живописную команду Канцелярии от строений (1727 г.), а тем более после того, как он стал её руководителем (1731 г.), опытные художники, подмастерья и ученики стали по-настоящему единой командой. Он сумел направить талант каждого и построить систему обучения так, что она легла потом в основу преподавания, в Петербургской академии художеств.

Он трудился в тесном контакте со специалистами разных профессий, но особенно часто — с выдающимися архитекторами Трезини и Земцовым. Именно с ними художник начал свою творческую деятельность в Летнем саду (доме), исполняя «сухопутные и морские баталии» (1727—1730 гг.) для Залы славных торжеств.

Спустя год Матвеев приступил к живописным работам в Петропавловском соборе (1728—1733 гг.). Впервые своды и стены его были украшены не фресками, а огромными станковыми картинами, написанными маслом на холстах («Вознесение Господне», «Фомино уверение» — уничтожены пожаром в 1756 г., образа «Моление о чаше», «Пётр и Павел», «Тайная вечеря»). Одновременно Матвеев руководит всеми работами и «сочиняет модели» для других живописцев.

А когда его «перебросили» на оформление Триумфальных ворот (Аничковские, Адмиралтейские, Троицкие, 1731 г.) по случаю въезда императрицы в столицу (большой портрет Анны Иоанновны «в рост» и эскизы для картин, выполненных учениками), архитектор Трезини срочно потребовал возвращения Матвеева для работ в соборе, настолько он был незаменим. Так, не



С середины 1730-х гг. Матвеев уже занят **росписями Сенатского зала Двенадцати коллегий** (ныне Петровский зал Петербургского университета).

Здесь он был автором всех эскизов и частично исполнителем больших панно для огромного подвесного плафона. Его аллегорические картины на темы Добродетелей из-за протекания потолка постоянно «освежались» до такой степени, что были до неузнаваемости «замазаны». Только в 1966 г. реставраторы частично сумели восстановить богатство матвеевских красок и лаков.



Россика

— иностранные художники работавшие в России:

Луи Каравак (1684-1754) - французский художник, с 1716 работал при русском дворе и обучал отечественных мастеров тайнам живописного ремесла.

Иоганн Готфрид **Таннауэр (1680—1737)** — немецкий живописец, с 1711 в России.

Луи Каравак (1684-1754) — французский живописец, в России с 1716г.



Екатерина I
в пеньюаре 1717
ГРМ

Петр I 1717 ГРМ



Луи Каравак - Анна и Елизавета Петровна 1717 Русский музей

Парный портрет юных дочерей Петра I и Екатерины I, Анны и Елизаветы, Каравак создал почти сразу же после своего приезда в Россию в 1716. Во Франции в это время происходит сложение хрупкого, изящного и несколько манерного стиля рококо, что не могло не отразиться в работе художника. Он придал портрету игривый характер. Эпоха балов-маскарадов выработала свой язык одежды, имеющий аллегорический смысл. Зачастую царевны и царевичи изображались в образах древнеримских богов - Дианы или Аполлона.

Юных царевен Каравак нарядил в костюмы Флоры, это подчеркивается и корзиной цветов на коленях Анны, и цветком над ее головой, который держит в руке Елизавета.

Композиция исполнена движения, непосредственности и живости -





**Портрет царевича Петра
Алексеевича и царевны Наталии
Алексеевны в виде Аполлона и
Дианы 1722
Третьяковская галерея**

Портрет внуков Петра I (детей царевича Алексея Петровича) Натальи Алексеевны (1714-1728) и Петра Алексеевича (1715-1730), **будущего царя Петра II**, решен в традициях европейского детского портрета. Его герои показаны в виде мифологических персонажей, о чем говорят соответствующие атрибуты. Наталья Алексеевна представлена в виде богини охоты Дианы. Украшающий голову царевны полумесяц олицетворяет древнеримскую богиню. Царевич Алексей Петрович держит в руках лиру – необходимый атрибут бога искусств Аполлона. Автор портрета – французский мастер Луи Каравак, приехавший работать в Россию, следуя традициям русского искусства петровского времени, пишет темными, глухими красками,



Луи Каравак – Портрет Анны Иоанновны 1730 Третьяковская галерея

Императрица Анна Иоанновна (1693–1740), дочь сводного брата Петра I царя Иоанна Алексеевича, в замужестве – герцогиня Курляндская. С 1730 – российская императрица. Ее изображение воспроизводит тип парадного императорского портрета, сложившегося в европейском искусстве в XVII веке в эпоху барокко. Художник помещает фигуру государыни в дворцовый интерьер, тщательно фиксируя все атрибуты власти – пышное коронационное платье с накинутой на него горностаевой мантией, корону, скипетр, державу на бархатной подушке. Крупная тяжеловесная фигура Анны Иоанновны диктует художнику монументальную композицию. Внешность модели мало соответствует ее жизненному облику.

Княгиня Н.Б.

Долгорукая писала об Анне Иоанновне:

"...Престрашнава была взору, отвратное лицо имела, так была велика, кагда между кавалеров идет, всех гдавою выше и прозвншайно топста"

Иоганн Готфрид Таннауэр

(1680—1737) — немецкий живописец, портретист, миниатюрист. Придворный художник при Петре I. Работал в России с 1711 по 1737.

Таннауэр познакомил русских мастеров с приемами позднего европейского барокко. В его стилистике ощущается новая для России барочная динамика, глубина пространства, светотеневые контрасты. Живопись его построена на интенсивных цветовых сочетаниях. Картины Таннауэра в высшей степени импозантны, величественны и репрезентативны.

Таннауэр - Полтава. Конный портрет
Петра I
1710-е ГРМ Михайловский дворец, Зал 7



Таннауеру принадлежит несколько портретов Петра I, из них на сегодняшний день известны профильный портрет (музей Кусково) и портрет на фоне Полтавской битвы (1710-е годы, Русский музей). Ему также доверили писать Петра на смертном ложе (Эрмитаж).

Таннауэр - Полтава. Конный портрет
Петра I
1710-е ГРМ Михайловский дворец, Зал 7





Петр I 1710-е Кусково

Петр I на смертном одре 1725 Эрмитаж

Бартоломео́ Кáрло Растрéлли (Старший)

(1675, Флоренция — 1744, Санкт-Петербург) — итальянский скульптор, бронзолитейщик, чеканщик и ювелир.

Типично барочный мастер.

Отец Бартоломео Франческо
(Варфоломея Варфоломеевича)
Растрелли (1700-1771) — известного
русского архитектора.





Бюст А. Д. Меншикова (1716-1717; Эрмитаж).

Первая портретная работа Б.-К. Растрелли в России – бюст А.Д. Меншикова. Время его создания – конец 1716 года. Над бюстом работали 14 человек: кузнец с помощниками, столяр, плотник, каменщики, слесарь, два ученика и переводчик. В 1717 году бюст был отлит из бронзы. Он сохранялся до конца XIX века у потомков Меншикова. В 1849 году он был повторён в мраморе скульптором Витали.

Это типичный парадный портрет, холодный и театрализованный. Князь изображён в лёгком, подчеркнуто спокойном и величавом повороте, как бы взирающим с благосклонной строгостью на подчинённых. На нём надет богатый рыцарский доспех с рельефными украшениями. Вокруг шеи повязан шарф из драгоценных кружев, на груди орденская лента и звёзды. Крупно завитые локоны парика, обрамляя надменное властное лицо с высоким лбом и несколько удлинёнными крупными чертами, свободно ниспадают на плечи. Всей композицией бюста и его деталями скульптор стремился создать образ мудрого государственного мужа и в то же время показать, что это полководец, победитель во многих сражениях. Об этом напоминают доспех, воинские награды и барельеф на латах с изображением батальной сцены. Локоны, рассыпавшиеся по плечам, и складки мантии, окаймляющей нижний срез бюста, образуют своеобразное живописное по контуру обрамление



Бронзовый бюст
А. Д. Меншикова
(1716-1717;
Эрмитаж).

Бюст Петра Великого

(1723, Эрмитаж),
изображённого в
парадной
рыцарской
кирасе и
горностаевой
мантии с лентой
ордена Андрея
Первозванного,
впечатляет
истинной
романтикой и
экспрессией
стиля
«петровского
барокко».



Растрелли снял гипсовую прижизненную (1717) посмертную (1725, позднее отлитую в бронзе) маски царя Петра по примеру создания французским скульптором Антуаном Бенуа «восковой персоны» короля Людовика XIV. В ноябре 1721 года по снятой прижизненной маске Растрелли создал гипсовую голову царя, и на её основе — знаменитую **«восковую персону» (1725)**. С 1992 года она экспонируется в Зимнем дворце Петра I (Эрмитаж).



Шемакин - Памятник Петру I

В царствование Анны Иоанновны (1730—1740) Растрелли выполнил в 1741 из бронзы скульптурную группу

«Анна Иоанновна с азиатцем»



В царствование Анны Иоанновны (1730—1740)
Растрелли выполнил из бронзы скульптурную группу

«Анна Иоанновна с арапчонком».

Это уникальное произведение русской монументальной пластики создавалось с 1732 по 1741 годы. Выполненная в натуральную величину группа предназначалась для постановки перед новым (Третьим) Зимним дворцом. Однако кончина Анны Иоанновны в 1740 и восшествие на русский престол императрицы Елизаветы Петровны помешали осуществлению этого замысла. "Анна Иоанновна с арапчонком" — редчайший образец коронационного парадного портрета в скульптуре. Величавость внешнего облика императрицы не скрывает мастерски переданной личностной характеристики, благодаря которой работа Растрелли стала своего рода символом тяжелого и деспотичного времени, вошедшего в



Памятник Петру I —

бронзовый конный
монумент Петру
Великому,
установленный перед
Михайловским замком
в Санкт-Петербурге.
Первый конный
монумент в истории
русского искусства.

**Модель изготовлена
в 1741-44, отлил сын
(1748), установлен в
1800.**



Творение Растрелли часто сравнивают с другим монументом: памятником Петру I работы Э. М. Фальконе — «Медным всадником». Именно последний стал одним из символов Санкт-Петербурга. Безусловно, «Медный всадник» Фальконе необычайно выразителен, но его выразительность картинна, «рисованна» и не столь скульптурна, как в монументе работы Растрелли. Не случайно «Медный всадник» впечатляет лишь с одной-двух фиксированных точек зрения и «не выдерживает» кругового обзора из-за неудачных ракурсов. В смысле монументальности и зрительной цельности произведение Растрелли намного совершеннее. Главная особенность памятника — его символическая обобщённость. Идейная выразительность статуи достигается не напыщенными аллегориями во вкусе барокко, а обобщённой цельностью объёма, с большим мастерством развёрнутого в пространстве. С любой точки зрения, даже сзади, открывается строго завершённый и выразительный силуэт.







Постамент украшают бронзовые барельефы, запечатлевшие решающие эпизоды Северной войны. Они слегка стилизованы под петровское барокко, время, когда работал скульптор Растрелли, в частности, под стиль барельефа «Основание Петербурга» (1723) и других, созданных для «Триумфального столпа» (Санкт-Петербург, Эрмитаж). На восточной стороне постамента — «Полтавская баталия», на западной — «Битва при Гангуте». Барельефы выполнены под руководством М. И. Козловского скульпторами И. И. Тербенёвым, В. И. Демут-Малиновским, И. Е. Моисеевым. Работу по отливке барельефов осуществлял мастер В. П. Екимов. На торцовом (северном) фасаде постамента изображены военные трофеи, на южном — надпись: «Прадеду правнук 1800».