

*М. В. Бабич (Москва)*

## **ПЕТР ВЕЛИКИЙ НА ВОЙНЕ: ВИЗУАЛЬНЫЙ ОБРАЗ**

**П**РИ ОБРАЩЕНИИ к феномену позитивности визуального облика Петра Великого в отечественном общественном сознании на основе рассмотрения памятников культуры, подпадающих под категорию исторической картинки<sup>1</sup>, нетрудно заметить: крупнейшая группа таких картинок, выявленных по признаку «про что», – около 400 из около 1600 – связана с военными свершениями царствования. Недавнее же обозрение других сюжетов, циркулировавших с XVIII в., убедило в возможности историка общего профиля наблюдать своего рода пульсацию социального интереса к Петру по совокупности посвященных ему живописных, графических, медальных и скульптурных композиций, где преимущественно (а не в собственно портретах, как принято считать) и складывается его образ<sup>2</sup>. Откуда и мысль о полезности подобных наблюдений специально в «батальных» рамках. Несмотря на всю их приблизительность по формированию анализируемого комплекса при опоре исключительно на эрудицию автора<sup>3</sup>, установлению объемов репродуцирования его отдельных единиц, которые и служат показателем востребованности и распространенности, в относительных параметрах «тиражность» (в значении неоднократного воспроизведения в печати или в Интернете) и «сверхтиражность» (попадающего в учебники, календари, другие объекты массового спроса) и т. п. Да и переход от общего к частному, подтверждая одни исследовательские выводы, ставит иные проблемы.

Так, до конца XIX в. художники вообще не сосредоточивались на очерчиваемой на уровне элементарного узнавания фигуре центрального персонажа. А когда текущий этап развития искусства

одновременно позволил и заставил демонстрировать и переживаемые им эмоции, и отношение к нему самого творца, все игры с физиологией от «лакировки» до полного обезображивания не принесли существенно отличного от давно устоявшихся «типов». Указывая тем самым на сохранение «портретом» подчиненной сюжету роли идентификатора, которая обязывает к соблюдению некоей схожести на все «портреты» сразу, но не оказывает решающего влияния на восприятие содержания повествования.

Вместе с тем теоретические суждения о баталистике, которая как жанр (от французского *bataille* – битва) отображения сражений (войн) и быта сражающихся существует с глубокой древности, допускают постановку в один ряд «баталий большого исторического рода» (с показом боевого столкновения *in corpore*), «частных баталий» (с показом того же целого через какое-либо происшествие), биваков, приступов, смотров, гуманности и жестокости к пленным и т. д. Но разбор сюжета «Петр на войне» по таким «пунктам» (подсюжетам?), в нем, конечно, присутствующим, малоперспективен из-за слияния как-то характеризующих каждый из них черт в довольно однородную массу, которую не упорядочить даже по отрезкам тех или иных столетий. Ведь составляющие названного сюжета, обнаруживаясь уже в XVIII в., до его окончания эволюционируют с предсказуемо наивысшей против следующих периодов интенсивностью при одинаковой затем для всех изменчивости изобразительных подходов и незначительных колебаниях количественного свойства.

Поэтому привычному тематико-хронологическому принципу осмысления «батального» образа и приходится предпочесть выяснение его трактовки в «картинках» ведущихся тогда Россией войн. Что, кстати, соответствует общеизвестному взгляду Петра на свою историю как на череду прежде всего ратных подвигов, которые доставили его стране славу и величие европейской державы. И если этот взгляд берет истоки в архетипическом представлении о вождях своего народа как победителях его врагов, то практики внедрения его современной модификации через «искусные изваяния» отличал акцент не на иносказания, а на конкретику удостоенных таковых предприятий. С местами и датами, которые должны были сложиться в наглядную летопись, причем летопись единообразную. Так что «преславных дел», аттестованных в этом качестве из около 170 «дел», оглашенных печатно, сколько бы они не варьировались, никогда не было больше 32<sup>4</sup>.

Однако планы 1710–1720-х гг. в сравнении с реализованным выглядят откровенно неудавшимися. Задуманный как главный памятник Северной войне 1700–1721 гг. и порученный Б.-К. Растрелли Триумфальный столп не был воздвигнут, дойдя до нас в подготовительных материалах для «большой медной модели» и ее реконструкции 1938 г.<sup>5</sup> Предваряющая столп гравюра П. Пикарта «Петр I – царь и самодержец всероссийский» («Апофеоз воинской славы Петра I», «Петр в родословии»), вопреки (или вследствие) втискиванию в нее 1 водной и 9 полевых «баталий», 16 покорений крепостей и 33 князей и царей от Рюрика до Иоанна Алексеевича (в треугольниках слева и справа от треугольника с Петром в латах, мантии и с фельдмаршалским жезлом на вершине пирамиды, ступени и фон которой знаменуют его достижения)<sup>6</sup>, популярности вне искусствоведения не обрела до конца XX в. А из картинок в честь разных выступлений против шведов, Прутского и Персидского походов не вышло связного рассказа, которого ждал, скажем, литератор и деятель науки А. А. Писарев.

Издавая в помощь художникам петровскую хронику накануне прославивших его самого наполеоновских войн<sup>7</sup>, он, правда, ввел в свой список Азовские походы, отсутствующие в императорской патриотически-просветительской программе, что тоже можно расценить как один из ее провалов. А можно и как свидетельство корректировки ее генеральной линии теми, кто в данном контексте не забыл ради «европейского выбора» тяжкими трудами давшегося в 1690-е гг. успеха на юге.

Его празднование уже тогда проявило плодотворность быстрого и охотного усвоения российской культурой как языка, так и «образцов» культуры западной. При переплетении в азовской группе (около 50 единиц) «нового стиля» и средневековых приемов теснее остальных, теоцентрическая архаика держится до конца XVIII, а в лубке и доле середины XIX в., но сосуществует с обшцедоминирующей, по Н. А. Яковлевой, антропоцентричностью<sup>8</sup> мирно.

Царь на гравюре Л. Тарасевича 1701 г.<sup>9</sup>, сопутствуемый наследником (оба в коронах) и войском, взирает, воздев руки, на Богоматерь с младенцем, Бога-отца и государственный герб в окружении херувимов, святых и бандеролей с цитатами из Священного писания. Огонь с небес поражает вместе со Св. Георгием-Победоносцем чудищ у постаментов(?) – панорам

Азова и Казы-Керменя с уподоблением попираемого конем Петра льву. Кроме намека на грядущее одоление Швеции, современность просвечивает в эклектичных одеяниях, добавляющих к каноническим уже венцам и мантиям «модные» античные кирасы и шлемы (которые в XIX в. будут в иных ситуациях сменяться париками и амуницией, адресующими уже к «прошлым годом», пусть и 1810-м).

В гравюрах Я. Гурья (Гуреи), А. Шхонебека и других начала 1700-х гг., в которых римское платье, лавровые венки и окружение мифологических богов и героев – повседневность победителя, а секуляризированные тексты о поводе к его явлению вынесены из бандеролей в картуши, «актуально» артикулирование как Ф. А. Головина (параллельно Б. П. Шереметеву в ранних изводах Богоматери Азовской), так и Я. Янсена. При том, что последний в центре «Капитуляции Азова» на миниатюре 1740-х гг. в рукописной «Истории Петра Великого» П. Н. Крекшина<sup>10</sup> опосредованно восходит к смыслам, вкладываемым в предательство поэтическим эпосом, что еще отзовется в полтавских мазепинцах А. Е. Коцебу.

Мотив триумфа, в котором монарх по определению есть олицетворение торжества, кем бы оно ни добыто и какими художественными средствами ни передано, объединяет названное с портретами юного правителя Я. Веникса и П. ван дер Верфа (оба около 1697 г.) в их привязке к поверженной восточной крепости у моря, чьи детали столь же условны, как его доспехи и регалии<sup>11</sup>. Но господство этого мотива в азовских картинках до первой половины XIX в. не безраздельно, сопровождаясь отсылкой к другой традиционной ипостаси монарха – руководителя и организатора своих завоеваний.

Он, по-видимому, возникает в «Осаде Азова в 1696 г.» А. Шхонебека 1699–1700 гг., принадлежность которой к ключевым для визуализации этой ипостаси произведениям выражается и в сверхтиражности, и в переводе в «холст / масло», и в дальнейших заимствованиях. Таковой гравюра стала, полагаем, благодаря сочетанию навыков зарубежных баталистов с причастностью автора если не к «чувствованиям» коронованного благодетеля, то к воззрениям его круга на «правильную» войну.

Панорамный вид с конной группой генералитета, из которой Петр выразительно оборачивается к зрителю<sup>12</sup> (а не к развернутому Ф. Тиммерманом чертежу), слева, турецкой башней



Ил. 1. Неизвестный художник. [Взятие Азова], [1-я пол. XIX в.]

справа, вездесущими царскими силами и поименованием всех и вся в 44 «номерах», по заключениям ученых, является перегравировкой листа западного происхождения и «не возвышается над уровнем посредственности»<sup>13</sup>. Но в XVIII в. восхищал и имел широкое хождение<sup>14</sup> в отличие от немногих экземпляров медали происхождения российского.

На ее реверсе царь на коне с повелительным жестом в направлении укрепленного лагеря в виду бомбардируемого Азова оспаривает репутацию «одной из первых русских батальных картин» у композиции Г. Адольского на триумфальных воротах 1709 г., если датировка памятника концом XVII в. верна. Но точно не позднее середины XIX в. рисунок с медального рельефа (или его проект) переделывается и входит в обиход (ил. 1). В 1872 г. его повторяет М. И. Бочаров, переодевший Петра из мундира в польское платье и добавивший свои подробности, в том числе чертеж-свиток из А. Шхонебека (где тот удостоверял «поступки» по военной науке), для выставки на Марсовом поле. А после еще нескольких транспонирований названная модель восстает из небытия уже за подписью Ю. Ушакова в реинкарнации выставки 1872 г. в 2022 г.<sup>15</sup>

Эти и производные от них работы, наверное, не перевесили бы «триумфов», если бы не иллюстраторы романа А. Н. Толстого, которые увеличили азовскую иконографию на треть. Впрочем,

обогащали они более себя, чем ее, введя туда «Петра на укреплениях» и «Петра в штабе», везде в сопровождении «портретных» и безымянных сподвижников. Более весомы их заслуги касательно «первой Нарвы», которую с Азовом сближает то, что разгром Карлом XII в 1700 г. тоже «не значился» в современных «списках».

Запечатлевшись в исторической живописи полотном А. Е. Коцебу 1846 г., где Петра, заранее покинувшего армию, нет, эпохальная веха в петровской батальной картинке есть. Как скромная, в пределах десятка отнюдь не выдающихся опытов, но группа, количественно сопоставимая с картинками бесспорно «славных» Нотебурга (1702) и Гангута (1714), обладая к тому же специфической представленности в одной книжной графике.

Специфика, возможно, благоприятствовала ночной атмосфере, в которую неизвестный гравер XVIII в. и выполнивший огромную серию рисунков к «Истории Петра Великого» Н. П. Ламбина 1843 г. Д. Янцен погрузили офицерские беседы, приглашение Л.-Н. Алларда к осмотру позиций, назначение командующим герцога К.-Е. фон Круи, известие на лесной дороге о поражении и речь при свечах об его уроках<sup>16</sup>. Эстафету отчасти подхватил Д. А. Шмаринов, почти поглощая тот же конный выезд с Л.-Н. Аллардом и А. Д. Меншиковым насыщенно-черными солдатскими силуэтами. А С. Г. Якутович довел стихийную мрачность ноября 1700 г. до апокалиптической черноты в кошмаре залпов поверх месива голов, рук и лошадиных круп, перетекшего в рукопашную кавалерийского натиска, в котором Петр тонет со своим возком на абстрактном островке, глядя в никуда белыми страшными глазами<sup>17</sup>. И эта изощренная композиция – уникальный пример сопряжения ее темы с хорошо разработанными на Западе «ужасами войны».

В сходном ключе укажем на гораздо менее впечатляющую зарисовку О. И. Гроссе с Петром, который шутит со смеющимися в ответ гренадерами под стенами Дерпта 1704 г.<sup>18</sup>. Как бы персонифицируя «чуждое нам» направление, которое с укоренения в голландской живописи XVII в. называют «веселой стороной войны», А. Н. Толстой в какой-то мере привил ее всегда серьезному самодержцу, настолько пронизав свой текст настроениями молодости и наслаждения бытием, что это воздействовало и на художников, графически оснащавших главы об Азове, Нотебурге, Дерпте и обеих Нарвах. Равнодушие же художников

«старых» и к военным страданиям, и к солдатскому юмору происходит, по нашему мнению, не из порождения поисков «правды жизни» лишь критическим (и затем социалистическим) реализмом. А из неистребимой до конца XX в. мировоззренческой неотрывности «правды» от желания знать, «как все было» и оценивания этого «было» в гармонии «правильности» и «красоты», которые в первой четверти XVIII в. отождествлялись с «регулярностью». Как это схвачено А. Д. Меншиковым в письме о своей победе при Калише 1706 г.: «...Баталия была, что радостно было смотреть, как с обеих сторон регулярно бились и зело чудесно, как все поле мертвыми телами устлано»<sup>19</sup>.

В стремлении к такой правде и развивалось летописание фронтовой бытности Петра, признавая лишь те реалии и украшательства, которые ей отвечали, и «запоминая» лишь те сколь угодно значимые для русско-шведско-турецких конфликтов акты, которые получили либо абсолютно аутентичные признанному, либо аутентичные не целиком, но зато многочисленные картинки. Возведя во флагманы 25-единичного на сегодня списка «портретированных» Азов, Нарву 1700 г., Нотебург, Екатерингоф, Нарву 1704 г., Лесную, Полтаву, Прут, Борнгольм и Дербент.

В частности, Нотебург выдвинулся из осад, безусловно поданных в барельефах Б.-К. Растрелли, не дающих усомниться, кто главный из мчащихся со шпагами или следящих за бомбометанием (Нотебург, Ниешанц, Ревель, Рига и Фридрихштадт), не «смыванием» позора двухлетней давности и «отпиранием» Невы (за что переименован в Шлиссельбург). Его обессмертила картина А. Е. Коцебу 1846 г., удаче которой способствовало многое: талант крупнейшего русского баталиста 1840–1870-х гг.; заказ для национальной Военной (как во Франции) галереи; академическая школа и оживление действия биографическим нарративом (хотя прибытие под Нотебург для вступления в службу Б.-Г. Огильви, которое оправдывало «собрание» первейших «аншефтов» в естественной обстановке, потом опровергли); творческий восторг автора, подарившего свое лицо солдату-преображенцу на переднем плане<sup>20</sup>.

И все это «срослось» с той правдой жизни, о которой только что говорилось, – прекрасно видный в преображенском мундире на фоне белых клубов пушечных разрывов Петр уверенно исполняет обязанности бомбардирского капитана справа, на шаг впереди своих официальных начальников, слева слаженно работает

лагерь, наряжая команды, движущиеся через Неву на начатый на заднем плане штурм крепости, над которой заволакивается цветными дымами солнечное небо. Зрелище так соразмерно, величественно и ярко, что не сходящее с печатных и интернет-страниц «Взятие» (ныне в экспозиции Музея артиллерии) даже не пытались переформатировать, лишь чуть упростив для Марсова поля 1872 г.<sup>21</sup>

Устойчивостью соотнесения одного эпизода с одной картинкой (хотя в обоих случаях были и другие) Нотебург перекликается с шедевром Л. Каравака в ознаменование союзной кампании при острове Борнгольм под Копенгагеном 1716 г., которую называли «его величества командой над четырьмя флотами». С той разницей, что она, как малорезультативная тактически, пусть и с участием Дании, Голландии и Англии, имея в своем визуальном активе только «медального» Петра – бога морей и лубочно-го Петра у руля, могла бы и исчезнуть из хронологической таблицы. Но реалистичный и вместе символический портрет государя, убежденного в своем праве властвовать, в слиянии с символическим и вместе реалистичным портретом созданного и выведенного им на международную арену флота (в эскадре, дугой изогнутой в темных волнах, служащих ему фоном, его судов 10 из 36) изначально был знаком морскому офицерству. Не выпав в своей великолепной раме XVIII в. из поля зрения «образованного общества» и впредь<sup>22</sup>, он сделал дату обязательной к заучиванию. И открытой к интерпретациям, поскольку внятная сначала идея готовности Балтики подчиниться воле России считываться постепенно перестала.

Интерпретаций тем не менее не было, и к 2020-м гг. первый среди равных повелитель вернулся к венценосному мореплавателю, который до Л. Каравака презентовал развевающуюся порфиру в колеснице Нептуна, а теперь – продолжающую диагональ Андреевского флага ленту «в тон», манжеты и с иголки мундир<sup>23</sup>. Теряясь в таких же экзерсисах на сюжет «Петр и флот», который и в лучшие свои времена (конец XIX – начало XX в.) не претендовал на глубоко значимую для его основателя тему «морской баталии», в 1720-е гг. сформулированную как девиз «россий монарх утопи врага».

Сочиненный для Триумфального столпа, девиз предназначался там для «боя в устье Невы» («при Екатерингофе») 1703 г. – дерзкого нападения с лодок на оснащенные пушками шведские



Ил. 2. Лагорио Л. Ф. Первая победа на водах Финских, [1872]

суда, которое принесло Петру с А. Д. Меншиковым андреевское кавалерство, а россиянам афоризм «Небываемое бывает». Б.-К. Растрелли решил его как наблюдение двух друзей за солдатской стрельбой и абордажем с берега, против чего высочайший заказчик определенно не возражал. Но осматривавших бронзовый медальон, когда он стал «музейным», тот столь же определенно не удовлетворял. Не вошли в оборот ни смешной Петр, прыгающий с борта на валун, ни Петр, вполне академично «подходивший» к спящему паруснику Д. Янцена. Угодила публике только одна из четырех картинок, которые в разных техниках предложил «пейзажист» Л. Ф. Лагорио (параллельно одной «баталиста» К. Кеппена) в 1870 – начале 1880-х гг. на «взятие шведских галер»<sup>24</sup>. Та, где «принаряженный» Петр «под самой неприятельской кормой на носу лодки кричал и кидал гранаты». Описав ее как якобы рисунок углем на беленой стене землянки строителей Петербурга и «дополнив» А. Д. Меншиковым с указанием в «манере» 1700-х гг., что сдались им шнява «Астрель» и бот «Гедан» (ил. 2), А. Н. Толстой остроумно принудил царя одобрить данную версию, приобретшую в итоге чуть ли не документальный характер. Хотя ее документальность, как бы подтверждаясь каждым иллюстрированием (например, В. В. Носковым) «собственной е.и.в. похвалы» и даже сохранностью работы для

выставки 1872 г. только в черно-белой репродукции<sup>25</sup>, – всего-навсего в фиксировании завершения длительных исканий способа приданию «флотоводцу» необходимого динамизма.

Динамизма, присущего и неизмеримо дальше ушедшей от правдоподобия графике и живописи начала XXI в.<sup>26</sup>, но много тяжелее пробивавшего себе дорогу в гангутском цикле. Цикле, более узком, чем ожидаешь сообразно военно-исторической роли успешного атакования отряда Н. Эреншильда в Рилаксфьорде, – по причине объективной сложности найти в нем место для того, кто начальствовал операцией как стратег. В гравюре А. Ф. Зубова «Баталия близ Гангута» 1715 г. можно более угадать, чем разглядеть царя у кормы одной из галер с рукой, протянутой в сторону атакуемых<sup>27</sup>. Остальные же обошли эту дилемму, занявшись кто противостоянием сил (от выбранного для увековечивания российской «виктории» П.-Д. Мартеном Младшим до А. П. Боголюбова), кто Петром. А так как он по-прежнему оставался стоять на своей галере, экспрессию ему старались придать движениями рук (с подзорной трубой или шпагой), резкими поворотами головы или взволнованной сражением водой. А то и жемами наполняющих разные суда людей.

У Р.-К. Портера (1807) ими просто забиты шлюпки, облепившие качающийся высокий борт с теснящимися на нем моряками, где августейший посередине. Непонятность без комментариев доставки здесь к нему раненого Н. Эреншильда, мимо радушной встречи которого не прошла уже шведская гравюра XVIII в., не помешала английской картине 1807 г. произвести некое впечатление. И посредством нескольких подражаний, в том числе живописного «Петра на борту галеры при осаде Азова», встроиться в отечественную культуру. Как и стандартнейшему барельефу М. И. Козловского 1800 г. (ил. 3), обязанному этим лишь помещением на памятнике Б.-К. Растрелли у Михайловского замка<sup>28</sup>.

В то же время не менее статичный Петр на борту с 1840-х гг. обновляет и расширяет капитуляции, издревле сводимые к церемониалам поднесения ключей и других знаков покорности. Это заметнее всего на картинках Персидского похода 1722–1723 гг., вне дефилирования Каспийской флотилии ограничивавшихся присовокуплением к империи Дербента и Тарки (другим новшеством которого с конца XIX в. стало дружелюбие населения, встречавшего российского суверена у стен будущего Дагестана)<sup>29</sup>. Но справедливо и для других военных событий.



Ил. З.Козловский М. И. и др. Гангутская баталия, 1800

Без Петра в лодке даже всеохватный Д. Янцен вряд ли вспомнил бы о Гельсингфорсе (1713), и у Л. Я. Рубинштейна не вышла бы масштабнейшая советская, 1955 г., «баталия» «Взятия Выборга» (1710)<sup>30</sup>. А Нарва 1704 г., стянув вокруг себя свыше 30 «картинок», лишилась бы своего «Взятия» кисти А. Е. Коцебу (1866), которое авторитетнейший В. В. Садовень ставил выше его Нотебурга. Соцреалистический аттестат старорежимному автору, затронув даже законную гордость своим реваншем героя переднего плана за минуты до переправы в наконец-то павший город, совпал с общественным вкусом второй половины XIX – начала XXI в.<sup>31</sup> Но все же тиражность холста не превзошла непрерывно разоблачаемого профессионалами Петра Н. А. Зауервейда 1859 г., который театрально ворвался в подлинные декорации Ратушной площади, чтобы врезаться в толпу смешавшихся с горожанами «ожесточенных солдат своих» и «усмирить» их бечинства одним видом еще не окровавленной шпаги<sup>32</sup>.

Обе эти картины, внешне затмевая к тому же не столь мастеровитую графику, по существу лишь уравнивают, согласно академическим правилам, выражение в обоих видах изобразительного искусства любования не столько благородством Петра после кровопролитного штурма<sup>33</sup>, сколько «регулярностью» завоевания «регулярной» твердыни, включая превосходство российской

артиллерии. Хотя ее символический портрет с обожаемым самодержцем в рукописи «Истории Петра Великого» и не так удался Ф. И. Соймонову, как военного флота Л. Караваку, а иллюстраторы А. Н. Толстого и вовсе не заботились о сбалансированности ловкого жонглирования уже не столь почитаемым самодержцем орудийными фитилями и ядрами, глядением на осажденных с деревянной вышки и «нарвскими» разездами верхом<sup>34</sup>.

Не умением, так числом живет в «картинке» и несчастный Прутский поход 1711 г. Его сперва, как и обе «Нарвы», не умели обозначать иначе, как подписями под трафаретными лагерными палатками и так же выдернутыми из топографии высшими чинами на лошадях. Противопоставление В. К. Демидовым в литографическом проекте А. Прево 1842 г. военно-дипломатическим просчетам «удивительной любви к своему государству и отечеству», во имя которой Петр, по Я. Я. Штелину, писал в Сенат о выборе ему при гибели или пленении преемника, встретило некоторый энтузиазм. Но к 1872 г. рассказ о Пруте возвратился к устоявшимся в XVIII в. протографам о спасительной роли Екатерины, от которых В. К. Демидов композиционно отталкивался и которые не допустили вычеркивания «турецкой акции» из памяти, как того и хотел спасенный<sup>35</sup>.

Жизнеспособность прутского, умозрительно слабейшего звена монументального плана 1720-х гг. как в зеркале отражает достигнутость на деле его цели визуальной передачи петровской истории потомкам. В многолетней же ее отсрочке – своего рода парадокс, который иначе, но отразился в процессе пропагандирования предопределивших исход Северной войны сражений «в поле» – при Лесной в сентябре 1708 г. и под Полтавой в июне 1709 г.

Важнейшую роль здесь довелось сыграть заказу Петра 1717 г. П.-Д. Мартену на представляющие их картины и рисунки, несмотря на гибель уже не заставших его в живых гобеленов версальского класса, частичную утрату и неизменно слабую доступность «дублирующих» их «больших» и «малых» живописных аналогов при синхронном распространении гравюр (включая раскрашенные)<sup>36</sup>. В литературе легко найти обоснования бросаемым творениям П.-Д. Мартена до 1970-х гг. упрекам во вторичности, разнообразных ошибках и т. п. Не оспаривая их, подчеркнем, что эти творения стали рубежом, разделившим петровскую баталистику на «до» и «после» – не только из-за окончания их в годы

преобразования ее с кончиной императора из «политической» в «историческую».

Для Лесной эстетически роскошная панорама многочасового боя в пространстве печатной схемы от завязки в перелеске до бегства шведов к берегу реки<sup>37</sup> практически «закрывает тему». Не имея предшественников, кроме медального «героя на коне», самостоятельный сюжет которого за недостатком места не рассматривается, французская работа осталась непревзойденной в своей группе также репрезентацией Петра как полководца в банальном, но четком доминировании в «штабе» на переднем плане.

Позднейшие картинки либо копировали ее более или менее «вольно», либо заменяли одними высокопоставленными всадниками и (или) «частной» схваткой с элементами лесного антуража. Этого не избежал и А. Е. Коцебу (1870), новаторски, по В. В. Садовеню, оттеснивший едва показавшегося из чащобы Петра на задний план, что тоже нашло поклонников, как в начале XX в. кукольная «рубка» В.В. Мазуровского, а в начале XXI в. чуть ли не лубок «в силе техно» Ю. Е. Каштанова (2005)<sup>38</sup>.

С Полтавой все сложнее и по беспрецедентной множественности обращений – на данный момент около 170 – и по наличию к середине 1720-х г. серьезного бэкграунда, который немецкими медалями не исчерпывался. К пониманию Петром 27 июня 1709 г. как апогея войны немедленно присоединился тогда «киевских училищ префект» Феофан Прокопович. Уже в сентябре он поднес конклюдзию Д. Галаховского (Голяховского) с титулатурой «...православия поборника, царствия защитника, Малой России освободителя, гордых супостат победителя... отца отечества...», продолженной сравнениями этих деяний с подвигами библейских Давида и Самсона (в медальонах бьющихся со львами).

Удавшееся «сочинителю» и «делателю» гравюры духовное благословение топчущего своим конем шведскую эмблему самодержца в доспехах с мечом в руке, пока его солдаты бьются, наполненный церквями город процветает, а «супостаты» протягивают ему шпаги – примета, нужная эпохе (почему и М. В. Ломоносов искал нечто в том же роде для своих мозаичных проектов). Оригинальность конклюдзии – в синкретизме транслируемых наряду с богоугодностью добродетелей воинствующего и вместе просвещенного монарха Нового времени, о потребности в котором до конца столетия свидетельствуют

«улучшенные» и «ухудшенные» копии, переносившиеся также на дорожную утварь<sup>39</sup>. Но этот синкретизм должен был «силою вещей» отступить с распределением символики между «героем на коне», парадным портретом и собственно аллегориями и с превращением собственно военных будней и праздников в ведущий предмет «художеств».

Всеобъемлющая по своей природе, тенденция эта быстрее и яростнее проникает именно в «полтавские» картинки, просто бросаясь в глаза на «выживших» в гравюрах фрагментах московских триумфальных сооружений 1709 и 1721 гг. Их архитектурная конструкция, своими средствами достигая эффекта коллажей, еще удерживала запрограммированный Феофаном образ. Но Петр в мундире, несущийся на противника, уже выигрывает у Петра на троне, под покровительством вышних сил награждающего соратников в лице А. Д. Меншикова и принимающего все те же шведские шпаги<sup>40</sup>. А вскоре появляются уже высокотиражные в отписках как с одной, так и с двух «досок» гравюры А. Ф. Зубова и П. Пикарта. Их подлинный «театр» сражения с окутанными классическими дымами передвижениями кавалерии и пехоты тогда «прижился» в Европе. Выдвинутый же на авансцену Петр верхом и со шпагой, в мундире и не носимой в действительности шляпе с плюмажем навсегда полюбился в России, при воспроизведениях и переделках зачастую «теряя» распростертого под копытами врага<sup>41</sup>.

Их же «Торжественные вступления...» победителей в Москву, по горячим следам исполненные по французским эталонам в виде ленты в несколько (6 и 8) горизонтальных рядов, сами по праву стали эталонами в запросах на войсковые проходы по своим столицам. Но любопытны и в ракурсе своеобразной групповой фотографии с различием участников лишь соответствующим статусу номером в шеренге (что, кажется, независимо и уже без всяких «лент» и номеров повторит в 2008 г. А. К. Быстров в мозаичном панно с Семеновским полком на станции метро)<sup>42</sup>.

О красочных «Полтавах» Ж.-М. Натье и Л. Каравака второй половины 1710 – первой половины 1720-х гг., наоборот, не вспоминали почти 150 лет при несколько большей осведомленности об И.-Г. Таннаэре, для которого «битва» была просто «стильным» атрибутом владетельной особы<sup>43</sup>. Во всяком случае, они не могли соперничать с разворачиванием П.-Д. Мартеном в огромное – одно и то же в обеих «картинах» – поле схождения двух

армий в их «утре» и «конечном разрушении» армии чужой. И не только из-за умения делить изображаемое на планы и помещать на передний (на начальном этапе) или в центр (на завершающем) «высокой команды», которая, не противореча естественному восприятию, движется слева направо, пока любой зритель мог с высоты птичьего полета насладиться путешествием между боевыми порядками с достаточной прописанностью в оптимистичных тонах редутов, знамен, вооружения и амуниции.

Зритель же в поколениях от полтавских ветеранов до их правнуков, узнавая, кто «по жизни», кто по портретам-монетам лицо императора, мог еще и приобщиться к воочию видимой мощи его державы и блеску ее «регулярности». Не обращая внимания на условность парадно-декоративного построения в порицаемой критикой компановке с «ландкартой», но увлеченно «проверяя» дарованные иностранцем и оттого еще более приятные эмоции не жизненным опытом, а «реляцией» и «ордером де баталии» из массовой «Книги Марсовой»<sup>44</sup>.

Просчитывалась ли наша природная склонность к такой «проверке» артефактов или снабжение художника примерно теми же материалами вызывалось свойственным и Петру стремлением к данной в ощущениях истине, но он, перефразируя Екатерину II, нашел в ее внушении «удобности, каких сам не ожидал». И если прошедшие «Свейскую войну» 10 и 20 лет спустя, как сообщают опубликованные и неопубликованные «офицерские сказки», особо не обособляли Полтавы среди других «баталий и акций», то узнававшие ее по гравюрам с мартеновского оригинала усвоили императорский пиетет перед ней непреложно. Это М. В. Ломоносов с помощью К.-Л. Христинека и закрепил в знаменитой мозаике вместе с ассоциацией вчерашнего военного прошлого с Полтавой, а Полтавы с Петром. К нему с начала XVIII в. уже привыкли как к всаднику в мундире (желательно на любимой гнедой Лизетте и в любимом преображенском) с обнаженным клинком и любимыми соратниками, маркируемыми не столько малосхожими с портретами чертами, сколько орденскими лентами.

Введение соавторами в композицию, которая как почти все до 1850-х гг. опиралась на П.-Д. Мартена, якобы спасающего царя солдата советские искусствоведы приписывали использованию народной легенды. В настоящем же замысле оно должно было выражать верноподданническое негодование второго излишней «отважностью» первого в угрожавшей «при наклоне неприятелей»

опасности<sup>45</sup>. И, скорее, само послужило источником фольклора XIX в., понимаясь как материально осязаемый факт, который укладывался в установку «устной традиции нации» (с ее зря отрицаемой общностью высших и низших сословий) «на бытовое, историческое, психологическое правдоподобие»<sup>46</sup>. Вновь сталкиваясь тут с взаимодействием картинки и науки, художественной литературы и предания, которое тоже напрасно толкуется как одностороннее от слова к визуальности, тем более не миновать «Полтавы» А. С. Пушкина (1828–1829).

В своей картине боя и Петра в нем она почти буквально следует за обеими мартеновскими: строй и канонада под утренними лучами, прорыв шведов «сквозь огонь окопов», «верный конь», гордящийся «могущим седоком», предстание «пред полками» в решающую минуту, окруженность «любимцами», они же «его товарищи, сыны». И в заключение от вообразенных «сквозь дым среди равнины, где «швед, русский – колет, рубит, режет» в двух словах «смерти и ада» возвращение туда, где «на битву взором вдохновенья / Вожди спокойные глядят, / Движенья ратные следят, / Предвидят гибель и победу». Не беремся гадать, виртуальное ли слияние гениального переложения поэтом итога гениального выбора Петром художника победы 1709 г., которая обеспечила полное раскрытие его созидательного гения, или иные причины прекратили изобразительное познание главной российской баталии столетия. Но это произошло не позднее начала 1840-х гг., когда рисунок Д. Янцена (ил. 4)<sup>47</sup> подвел черту под вариациями сделанного в этой области в первой трети XVIII в. (включая опущенные в рассуждениях манипуляции с европейскими лекалами нарядных пеших и конных стычек).

Приращение полтавской иконографии с тех пор до наших дней идет в основном за счет «сцен» с превалированием среди них кавалерийских атак. Изъятие их из целого на иной сравнительно с 1700-ми гг. стадии профессиональной подготовки толкало художников на «крупный план», в котором совершались только прорисовки-затушевывания лиц, развороты кавалькад наперекор стихиям справа налево, а шпаг-сабель сверху вниз и увеличения-уменьшения количества то штандартов, штыков и пушек, то убитых и раненых. Просматривающаяся уже у М. В. Ломоносова ритуализация «Петра на Полтавском поле», стимулируясь хрестоматизацией пушкинской поэмы и различными юбилеями, которые с XIX в. – константа внутренней политики всех



Ил. 4. Янцен Д. [Полтавская битва], 1843

режимов – не дает остановить «скачек», на рубеже XIX–XX вв. переродившихся в заурядный китч.

Но та же ритуализация, плодя работы-близнецы, и держит царя в бою – причем чаще как строевого командира, чем полководца – на плаву, не позволяя подчинить сколько-нибудь жесткому канону. И не мешает спорадическим озарениям вроде ориентированной на «маскулыт», но изящной и почти кинематографической хромолитографии Н. С. Самокиша 1904 г., маленькой «фанеры» В. Д. Кекелидзе 1960-х гг. с промельком петровского силуэта как «божией грозы» в равно объявшем наступающих и отступающих мраке или взвешенного палехского синтеза сказочно-иконописных и академических приемов в дипломе А. Духонина со всплывшей защитой цветущего православного города 2022 г.<sup>48</sup>

При этом вместе с Петром в колонне «на шведов» воскресли и столетие не обновлявшиеся процедуры преклонения знамен, сдачи оружия с его возвратом именитым побежденным, а также портреты, аллегорические уже не по форме, а по значению. Тех

и других немного, но они затребовались многотиражными изданиями, как по-своему нелепые изображения с полтавскими трофеями – беспомощное у Б. А. Чорикова и лощено-парфюмерное у А. Шопена<sup>49</sup>. И попадают в русло не коснувшейся «скачек» смелых отождествления правды и красоты с «регулярностью» их отождествлением с «археологичностью», которой упорнее других добивались мастера, трудившиеся над «осадами и штурмами».

С молодости придерживавшийся этого подхода А. Е. Коцебу применил его в 1864 г. к «Полтавскому сражению», сумев высветить затертую знаменную символику до средоточия усилий, вложенных в долгую войну народом, воплощенном в гвардейцах, которые готовы бросить захваченные полотнища под ноги гарцующего царского коня<sup>50</sup>. Как всякая классика, картина всегда ценилась высоко, относилась к известнейшим иллюстрациям эпохи и в числе первых была допущена в советские учебники и недоказуемо, но очевидно откликнулась в сценарии парада 1945 г. (ил. 5). Разом перекрыв «новые» для Петра сюжетные линии публичных выступлений перед войсками, а также с XVIII в. брезжившего, но лишь в 1950-е гг. «оплотнившегося» намерения утвердить его полководческую состоятельность через заседания штаба с картой на столе у Е. В. Любимова<sup>51</sup> с плавным перетеканием в одинокие и «с товарищи» раздумья над «бумагами» под Азовом.

Самое плодovitое их этих направлений, обнимаемое пушкинской строкой «И за учителей своих заздравный кубок подымает», пока не дало ничего примечательного. Взамен в картинках, которые эксплуатируют упомянутый еще Вольтером пир с пленными генералами, видна, с одной стороны, циничная штамповка чего-то полтавского без навыков в анатомии лошадей, пейзаже и т. д., с другой – пришедшийся на XX в. очередной переход от искренней исторической реконструкции к чисто декоративно-гламурным изыскам. Но свойство всех сюжетных мотивов, когда-либо ставших петровскими, не терять потенциала не дает повода заканчивать предпринятый обзор на столь пессимистической ноте.

Напротив, в довольно пестром конгломерате посвященных Петру батальных картинок вырисовывается довольно цельный и многогранный образ. Перед «насмотренным» специалистом или любителем – несомненный лидер, «царскость» которого чем далее, тем тверже обозначается не инсигниями и местом



Ил. 5. Коцебу А. Е. Полтавское сражение, 1864. Фрагмент;

Парад на Красной площади 24 июня 1945 г. Фотография. Фрагмент

в «кадре», но едва уловимым почтением «свиты», так или иначе испытываемом и самими раскованными авторами. Он обычно храбр, спокоен, решителен и исправен, как уставной «добрый и честный офицер», чей мундир – его следующая за усами-кудрями-черноглазостью-чернобровостью примета. Расхожее понятие

«Петра-полководца» репрезентируется в его изображениях редко и не очень убедительно, через председательство в сообществе фельдмаршалов и легендарную речь о судьбе отечества под Полтавой, которая в лубке 1850-х гг. поднимает всю армию<sup>52</sup>. В большинстве он – не столько «отец отечества», сколько «отец-командир», равно уместный во всех родах войск. И даже не столько «отец», сколько просто командир, чье первенствующее положение не слишком явно, но последовательно проводится относительно артиллерии.

Благодаря Л. Караваку Петр также безусловный флотоводец, которого, хотя ему так и не нашлось подходящей роли в морском бою, туда настойчиво вставляют, наделяя динамичностью полевых перипетий. В конечном счете это не расходится с той правдой жизни, в которой его неукротимая энергия и активность проявлялись в любой деятельности. Откуда, может быть, и приоритет, отдаваемый его «картинками» «скачке», которая в XVIII–XIX вв. сама по себе ассоциировалась с войной вообще, а в XX–XXI вв. с войнами прошлого. Так что и те, кто знакомится с обликом Петра по учебникам или рекламе, безошибочно усваивают, что на войне – уже 100 лет спустя все равно, какой и за что – он был. А, значит, свои «ленты и звезды» заслужил, как и наши уважение и безотчетную симпатию.

---

<sup>1</sup> Введенная Д. А. Ровинским в его классическом трехтомном «Подробном словаре русских гравированных портретов» (СПб., 1886–1888) для обозначения изображений, посвященных какому-либо сюжету, она используется специалистами, хотя и не очень широко, до сих пор: goskatalog.ru № 8322418, 8324572.

<sup>2</sup> Бабич М. В. Петровские сюжеты в отечественной исторической картинке // Петровское время в лицах – 2022. СПб., 2022. С. 49–61.

<sup>3</sup> Дополнением этого комплекса в ходе продолжающейся работы и объясняются различия цифровых показателей настоящей статьи от публикаций др. времени.

<sup>4</sup> Подробнее см. в моей статье «"Журнал о походах" и план монументальной пропаганды Петра Великого» (Историографический сборник. Саратов, 2010. Вып. 24. С. 3–27).

<sup>5</sup> Полтавская победа в исторических и художественных памятниках из собрания Эрмитажа. 2-е изд. СПб., 2009. С. 45–51.

<sup>6</sup> Павленко Н. И. Петр Великий. М., 1994. Вкладка 2. Ссылки на упоминаемые картинки здесь и далее даются не на лучшие, а на гипотетически доступнейшие – в высокотиражных печатных изданиях, затем в изданиях, прочно известных специалистам и имеющихся в научных библиотеках, и только при отсутствии литературы на Интернет-сайты, начиная с Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации (goskatalog.ru).

<sup>7</sup> Писарев А. А. Предметы для художников, избранные из российской истории, славянского богословия и всех русских сочинений в стихах и прозе. СПб., 1807. Ч. 1. С. 128–209.

<sup>8</sup> Яковлева Н. Русская историческая живопись. М., 2005. С. 10, 41.

<sup>9</sup> В 1702 г. она украсила киевский «Патерик или Отечник Печерский...», а в 1710-е гг. и в конце столетия легла в основу двух иконных образов Богоматери Азовской. Эти и нижеупомянутые азовские картинки за вычетом снабженных самостоятельными ссылками см. в: Азов в произведениях изобразительного искусства петровского времени [ / Сост. Л. Перепечаева]. Азов, 2012. 24 с.

<sup>10</sup> Гребнев А. Взятие Азова, 29.07.2015 // wasrot.ru / 3555-vzyatie-azova. Обращение 17.12.2022.

<sup>11</sup> «И мореплаватель, и плотник»: Петр Великий в русской художественной культуре: [Каталог выставки / Под ред. Г. Н. Голдовского]. СПб., 2022. С. 33–34; далее: Каталог.

<sup>12</sup> Пользуясь случаем, каемся в приписывании ему по недоразумению в статье «Петровского времени в лицах» «пышного плюмажа» из «Полтавы» А. Ф. Зубова.

<sup>13</sup> [Нечаев В. Н.]. Живопись батальная // Военная энциклопедия / Изд. И. Ф. Сытина. М., 1911. Т. 13. С. 392; Григорьев Р. Г. Батальная печатная графика в России (Конец XVII – первая четверть XVIII века). Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1996. С. 90.

<sup>14</sup> Штелин Я. Я. Подлинные анекдоты о Петре Великом...». [М.], 1800. Ч. 1. № 35.

<sup>15</sup> Гребнев А. Взятие Азова // Историк. 2019. № 7–8. С. 10; Платонова М. А. В поисках иконографии 200-летнего юбилея Петра Великого: Закономерности методологии и случайности бытования предметов // Атрибуция предмета. Интуиция, опыт, документ: Сборник научных статей: XXVII Царскосельская научная конференция. СПб., 2021. С. 724; 30 картин из жизни Петра Великого: Исторический выставочный проект, 9 июля – 9 августа 2022: СПб.: Марсово поле [Буклет. СПб., 2022. № 6]; далее: Буклет.

<sup>16</sup> Столетие Военного министерства, 1802–1902: Императорская главная квартира: История государевой свиты / Сост. В. В. Квадри. СПб., 1902. С. 70; Ламбин Н. П. История Петра Великого. С. 287, 288, 291, 297, 300.

<sup>17</sup> Толстой А. Н. Петр Первый. М.; Л., 1947. С. 392–393; То же. Кишинев, 1982. С. 328.

<sup>18</sup> То же. М., 1965. Кн. 3. С. 442–443.

<sup>19</sup> Цит. по: Павленко Н. И. Александр Данилович Меншиков. М., 1981. С. 40.

<sup>20</sup> За сообщение этого факта приносим благодарность С. В. Ефимову.

<sup>21</sup> Каштанов Ю. Виват, Россия! К 300-летию Полтавской победы. М., 2009. С. 38–39; Буклет. № 11.

<sup>22</sup> Родина. 2007. № 11. С. 66; Специальный анализ работы см.: Чечот И. Д. Корабль и флот в портретах Петра I. Риторическая культура и особенности эстетики русского корабля первой четверти XVIII в. // Отечественное и зарубежное искусство XVIII в.: Основные проблемы: Межвузовский сборник. Л., 1986. С. 71–74.

<sup>23</sup> Павленко Н. И. Петр Великий. Вкладка 2; С.-Петербургская столичная полиция и градоначальство, 1703–1903: Краткий исторический очерк / Сост. И. П. Высоцкий. СПб., 1903. С. 15; Буклет. № 20.

<sup>24</sup> Основателю Петербурга. СПб., 2003. С. 380; Народная иллюстрация. Воскресный досуг. 1872. № 22. С. 345; Иллюстрированная история царствования Петра Великого. М., 1903. С. 88, 89; goskatalog.ru № 24481162.

- <sup>25</sup> Нива. 1874. № 50. С. 789; Платонова М. А. В поисках иконографии... С. 726–727; Толстой А. Н. Петр Первый. М., 1986. С. 592.
- <sup>26</sup> Каденко В. Петр Великий / Илл. Н. Андреева. СПб., 2019. С. 54–55; Буклет. № 12.
- <sup>27</sup> Щукина Е. С. Серия медалей Ф.-Г. Мюллера на события Северной войны. СПб., 2006. С. 36, обложка.
- <sup>28</sup> Кротов П. А. Гангут: Сражение и корабли. СПб., 2013. С. 239; Наша история: 100 великих имен. М., 2010. Вып. 1. С. 9; Бахарева Н. Ю. К истории создания картины В. К. Шебуева «Полтавская баталия» // Петровское время в лицах – 2021. СПб., 2021. С. 79.
- <sup>29</sup> Всемирная иллюстрация. 1872. Т. 7 (№ 181). С. 404; Историк. 2019. № 7–8. С. 16; catalog.shm.ru № 491/619.
- <sup>30</sup> Ламбин Н. П. История Петра Великого. С. 488; Каштанов Ю. Виват, Россия... С. 176–177.
- <sup>31</sup> Историк. 2019. № 7–8. С. 29; Садовень В. В. Русские художники-баталисты XVIII–XIX веков. М., 1955. С. 110–113.
- <sup>32</sup> Каталог. С. 61; Плюснина Е. А. Батальный класс Академии художеств второй половины XIX века. Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2004. С. 86–89.
- <sup>33</sup> Которое могло и «уничтожаться» упором Ф.-А. Давида в 1810-е гг. на варварство его спутников-казаков, грубо вломившихся в приличную европейскую Ратушу: goskatalog.ru № 15378018.
- <sup>34</sup> Соймонов П. И. История Петра Великого / Под ред. П. А. Кротова. СПб., 2012. С. 120; Толстой А. Н. Петр Первый. М.; Л., 1937. С. 512–513; То же. М., 1986. С. 632, 690 и др.
- <sup>35</sup> Три века: Россия от Смуты до настоящего времени: Исторический сборник / Под ред. В. В. Каллаша. [М., 1913]. Т. 3. С. 334; Историк. 2019. № 7–8. С. 24–25; Садовень В. В. Русские художники-баталисты... С. 50; Каталог. С. 113.
- <sup>36</sup> О заказе, позднейших перипетиях его составляющих, ошибках в их атрибуции при воспроизведениях и отчасти о спорных моментах датировки (1722–1726) см.: Макаров В. К. Судьба одного художественного замысла Петра I // Труды государственного Эрмитажа. Л., 1970. Вып. 1. С. 122–130.
- <sup>37</sup> Лучший комментарий, официальный план и репродукции см.: Артамонов В. А. Мать Полтавской победы, 1708–2008: К 300-летию победы Петра Великого при Лесной. СПб., 2008. С. 57–61; Полтавская победа... С. 64–65; «Совершенная виктория»: К 300-летию Полтавского сражения: Каталог выставки. СПб., 2009. С. 64–65.
- <sup>38</sup> Ламбин Н. П. История Петра Великого. С. 400; Всемирная иллюстрация. 1872. Т. 7 (№ 181). С. 413; Артамонов В. А. Мать Полтавской победы... С. 71, 72, 144; Буклет. № 15.
- <sup>39</sup> Павловский И. Фр. Битва под Полтавой 27 июня 1709 года и ее памятники. Полтава, 1908. С. 176, 181; «Совершенная виктория»... С. 133, 162–163; goskatalog.ru № 5010532, 7594470 и др.
- <sup>40</sup> Борзин Б. Ф. Росписи петровского времени. Л., 1986. С. 163–173.
- <sup>41</sup> Павловский И. Фр. Битва под Полтавой... С. 160, 166, 168; «Совершенная виктория»... С. 106, 140; Щукина Е. С. Серия медалей... С. 64–65, 68.
- <sup>42</sup> «Совершенная виктория»... С. 113, 115; <https://mosaic-story.ru/blog/mozaiki-v-metro/mozaiki-metro-peterburga>.

- <sup>43</sup> «Совершенная виктория»... С. 8, 37–38; Артамонов В. А. Мать Полтавской победы... С. 71; Родина. 2007. № 11. С. 64.
- <sup>44</sup> Полтавская победа... С. 68–70.
- <sup>45</sup> Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. М., 1953. Т. 9. С. 24–25; Садовень В. В. Русские художники-баталисты... С. 27; Яковлева Н. Русская историческая живопись. С. 51, 54.
- <sup>46</sup> Путилов Б. Н. Петр Великий – фольклорный герой // Петр Великий в преданиях, легендах, анекдотах, сказках / Сост. Б. Н. Путилов. СПб., 2000. С. 9.
- <sup>47</sup> Ламбин Н. П. История Петра Великого. С. 426.
- <sup>48</sup> Каталог. С. 109; goskatalog.ru № 16897718; Колесова О. Образ Петра I в искусстве Палеха // Призыв: Общественно-политическая газета Палеха и Палехского района Ивановской области. 2022. Вып. 19 (6.05) (priz.v-palech.ru).
- <sup>49</sup> Русская история в картинах в дополнение Живописного Карамзина, изданная А. Прево. СПб., 1844. Ч. 3. № 137; Русское слово. 1903. № 6 (6 янв.). С. 1.
- <sup>50</sup> Родина. 2022. № 5. С. 105.
- <sup>51</sup> Иванюк С. А. Малая война русской армии в период подготовки Полтавского сражения. СПб., 2019. С. 31.
- <sup>52</sup> Павловский И. Фр. Битва под Полтавой... С. 175.