

ДВОРЦОВЫЙ ИНТЕРЬЕР В РОССИИ XVIII СТОЛЕТИЯ. ПРОБЛЕМЫ СОДЕРЖАНИЯ.

Статья посвящена проблеме содержания как существенному компоненту художественного образа дворцового интерьера XVIII века. Содержательный подход продиктован художественным дискурсом XVIII столетия, в котором умение построить произведение как рассуждение декларируется в качестве основы творческого процесса, а собственно художественные аспекты искусства занимают подчиненное положение. Выдвигается гипотеза, что в практике убранства дворцовых залов выбор художественных средств (фактуры материала, цветового решения) связан с содержательной концепцией декорации. Эта идея проиллюстрирована анализом Стеклярусного кабинета Китайского дворца в Ораниенбауме и знаменитой Янтарной комнаты.

Дворцовый интерьер — произведение искусства особого синтетического жанра. Желание охватить все многообразие «вещей», его составляющих, требует обстоятельного суммарного описания интерьера как дифференцированной совокупности компонентов. Желание представить интерьер не как сумму «предметов», но как целостность, заставляет искать те основания, благодаря которым «вещи», различные по своей материальной природе и характеру функционирования, слагаются в целостный художественный образ. Об этом в свое время писал Ю. М. Лотман, определяя интерьер как «непосредственную связь (курсив

мой — Л. Н.) различных вещей и произведений искусства внутри некоего культурного пространства»¹.

Цель настоящей статьи заключается в следующем: показать, что для дворцового интерьера XVIII века важнейшим принципом связи элементов в целое является сюжетно-тематический принцип. Системы образов, сплетения метафорических повествований представлены в дворцовых интерьерах не только собственно сюжетными композициями, но продолжены в художественных приемах отделки, развернуты в материале. Можно предположить, что чрезвычайное богатство декоративных решений в ин-

терьерах XVIII столетия связано с «содержательными» возможностями использованных материалов.

Надо заметить, что проблемы содержания интерьера никогда не ставились в качестве основных, определяющих выбор художественных средств. В отечественной научной традиции единство произведения интерьерного искусства было понято как единство по преимуществу стилистическое. В стилистической парадигме искусство понимается как сфера чувственно-эмоционального восприятия мира, тяготеющая в идеале к спонтанному, неотрефлексированному способу выражения. Художественная форма произведения в этом смысле материализует эмоциональный порыв, запечатлевая асимметрию растерянности или симметрию уверенности, пульсирующую динамику оптимизма или устойчивое равновесие здравого смысла. Применительно к искусству интерьера стилистика усматривается в архитектурно-пластической и колористической композиции, в ритме цветовых и пластических акцентов, в подвижности или статике декоративных масс, в эффектах фактуры и освещенности, etc.... Сюжеты же, на первый взгляд, мало добавляют к анализу формы, иллюстрируя околорисунковые процессы и явления.

Искусствоведение относится к сюжету с некоторым предубеждением: чем проще и безыскуснее сюжет, тем отчетливее значение художественных форм. Сюжеты же, изображенные на стенах и сводах дворцовых залов XVIII века, на предметах мебели и утвари, имеют отношение не столько к чувственно-эмоциональному, сколько к рациональному познанию, представляют художника как эрудита и книгочея, знатока мифологии и истории, ведающего хитросплетениями аллегорических перетолкований. Сю-

жетная сторона произведений XVIII века заставляет говорить не о мышлении в материале, но о четко организованном мышлении до материала, что, в общем-то, исключает душевный порыв, эмоциональную и психологическую непосредственность. Кроме того, тот очевидный факт, что в XVIII веке существовал определенный «фонд» тем, из которого художники разных специальностей черпали сюжеты для своих произведений, как бы лишает этот аспект творческой ауры.

Стилистический анализ искусства, выработанный искусствознанием XX века, стремится к форме произведения как наиболее значимому аспекту искусства и результату исследования; для художников и зрителей XVIII столетия дело обстояло иначе.

В художественном дискурсе XVIII столетия существовала четкая система приоритетов. Понимание искусства как деятельности полезной и нравственной, представление о своеобразной педагогической функции искусства и об эффективности этой художественной педагогики способствовали особому, совершенно «несовременному» отношению к содержанию. Умения построить композицию, выполнить рисунок, расположить колера составляли область профессионального ремесла, которое подчинено главной цели: «влагать в народ желанные ... похвальные чувствования» (А. Иванов)². В конце XVIII века Иван Урванов, автор «Краткого руководства к познанию...», определял достойным уважением в труде живописца в первую очередь «познание Бога и прямых добродетелей», «прославление своих государей и именитых людей к чести и пользе своего Отечества», «побуждение примерами к благотворению». И только потом — «удовольствие, которое

от искусного изображения его нам доставляется»³. Создатели произведений оценивали область художественной формы, исходя из содержания: «Композиция разумно соответствует сюжету» или «композиция верна против сюжета», — писал из Рима Антон Лосенко⁴.

Если художник XVIII века начинал рассказ о своей профессии с определения своего долга перед публикой, с заявления о приоритете разума над чувством, то это не пережитки и предрассудки (разве что *пред*-рассудки по-гадамеровски), не реверанс в сторону общественного мнения, но единственно возможное тогда понимание смысла искусства. Художественный дискурс эпохи, в котором творческий процесс декларирован как разумный и рациональный, а самовыражение художника и его индивидуальные переживания вообще не артикулированы, требует особого внимания к сюжету как к смыслообразующему компоненту художественного образа.

За последние годы в области исследования различных видов искусств раннего Нового времени, в первую очередь изобразительного искусства и скульптуры, вектор исследования существенно изменился. На первый план вышли вопросы содержания, проблемы сюжетов и тематики. Их изучение не отменяет значимости стилистических особенностей произведений искусства, но, напротив, существенно обогащает их. Хотелось бы сослаться на труды М. Соколова по западноевропейскому изобразительному искусству XV–XVIII веков, на книгу Ю. Звездиной о голландском натюрморте XVII века, на работы Г. Вдовина и В. Гаврина, посвященные русскому портрету XVIII века⁵. При всем разнообразии исследуемого материала и множестве точек зрения названных авторов объединяет подход, который с некото-

рой долей условности можно назвать герменевтическим. Основной целью исследований стало понимание материала искусства с учетом тех объяснений и интерпретаций, которые были актуальны в «родной» для них культурно-исторической среде.

Из приведенных выше исследований следует один важный вывод: произведение искусства раннего Нового времени (подчеркнем, — любое произведение строится как рассуждение на тему, умение выстроить рассуждение, придать ему убедительность, сделать его понятным зрителю) зиждется на слове, на риторической культурной установке. Произведение искусства XVIII века — это «текст, переведенный с речи в живопись и требующий от зрителя обратного перевода»⁶. Что же тогда говорить об интерьере, в котором и портреты, и их обрамления, и монументальные росписи, и детали лепных карнизов — все подчинено разнообразным «повествовательным» линиям. Не отвергая важности стилистического анализа произведений интерьерного искусства, сегодняшние исследователи обращают внимание на необходимость анализа содержательных связей, на «поиск предметов в интерьере, обладающих единым содержанием и связанных единым сюжетом»⁷.

Изображения составляют наиболее очевидную для «обратного перевода» часть интерьерного убранства, но не единственную. Пример тому — Стелларусный кабинет Китайского дворца в Ораниенбауме (1762–1764)⁸. Его отделка уникальна, этот факт отмечают все, кто пишет об Ораниенбауме, о русском интерьере и прикладном искусстве XVIII века: стены оформлены панно, вышитыми синелью по стелларусному фону. Разноперые птицы сидят на ветвях деревьев, усыпанных цветами, отягощен-

ных плодами, чинно прогуливаются, порхают вокруг пышных букетов, установленных на изящных столиках и этажерках. Синель — ворсистый крученный шелк, которым виртуозно выполнена вышивка, имеет чрезвычайно богатую цветовую гамму: нежно-розовый, бледно-малиновый, золотисто-желтый, вишневый, голубой, зеленый, синий, оранжевый. Птицы и растения «переливаются всеми цветами радуги, то мерцают, то вспыхивая в луче света, излучая сияние, переливаясь рефlekсами разноцветных искр»⁹. Очевидным контрастом к цветовому и тоновому богатству вышивки служит стеклярусный фон — ослепительный, сверкающий, но ... холодный. Южная, даже тропическая экзотика, представленная собственно сюжетами, цветом, фактурой вышивки, наложена на льдистый фон. О том, что современники именно так воспринимали отделку перламутровым стеклярусом, свидетельствует сама Екатерина II, хозяйка и устроительница Собственной дачи в Ораниенбауме. Вот как описан женский наряд в одном из сюжетов «Былей и небылиц»: «великое множество крупных бус, подобно как зимой ледяные сосули на кровлях висят» или «платье бусовыми сосульками было выложено»¹⁰. Не исключено, что одна из идей, вдохновлявших создателей Стеклярусного интерьера, может быть понята как контраст льда и пламени, прохлады и зноя.

Контраст холода и тепла — актуальный образ для России XVIII столетия, раскинувшей свои земли от севера до юга, но особенно для России, увиденной глазами европейцев. Фернейский отшельник величал Екатерину «звездой севера», «героиней севера»¹¹. Екатерина II не без кокетства подчеркивала северный характер подвластных ей земель: «вот и все мои полярные новости»¹², — писала

она Вольтеру, завершая рассказ о прививке оспы себе и наследнику; сообщала, что к произведениям философа «алчны у 60 градуса»¹³; полемизируя, заявляла: «север сделает как луна, которая продолжает свой путь»¹⁴. Север, северные страны — понятия, наделенные для европейцев не только географическим, но метафорическим смыслом. Странное сочетание дикости и цивилизации — так выглядит в путевых заметках XVIII века Россия. Татары и скифы, как будто только что сошедшие со страниц «Истории» Геродота и рельефов колонны Траяна, рядом с блестящими дворами, европеизированными манерами и этикетом¹⁵. Граф де Сегюр размышлял о Петре Великом: тот победил природу, «распространив над этим вечным льдом живительное тепло цивилизации»¹⁶. Европейцы, авантюристы и философы, осваивая просторы России, имели в виду свою цивилизаторскую миссию.

В устах русских поэтов та же тема стала поводом для особой гордости, аспектом национального достоинства: «Где снега вовек не тают // Там науки процветают» (*Сумароков, 1755*)¹⁷. Молодая держава уподобляется древним и прославленным царствам юга: «Но Бог меж льдистыми горами // Велик своими чудесами: // Там Лена чистой быстринной, // Как Нил народы напоет // И бреги, наконец, теряет, // Сравнившись морю шириной». И даже превосходит их: «Небесной синевою оден, // Павлина посрамляет вран» (*Ломоносов, 1747*)¹⁸. Похвала северу становится специфически русским мотивом: «Немало зрю в округе я доброт: // Реки твои струи легки и чисты // Студен воздух, но здрав его есть род» (*Тредиаковский, 1752*)¹⁹.

Союз льда и пламени, вероятно, был программой устройства Ледяного дома, невероятной забавы Анны Иоанновны.

Настоящие ледяные камины, которые топились настоящими дровами, ледяные пушечки, стреляющие настоящим порохом, и настоящие живые люди, празднующие свадьбу в ледяном дворце²⁰.

Неизвестно кому пришло в голову разместить «деревья и птиц теплых стран света»²¹ на ледяном фоне — Антонио Ринальди, Мари де Шель или самой Екатерине. Но неудивительно, что состоялся такой интерьер именно в России.

Сопоставление льда и пламени постоянно звучит в любовной лирике XVIII века: в жар и в холод бросает чувствительные души, охваченные любовной страстью: «И жжет мою всю кровь тончайший самый пламень, // Бледнею и дрожу и хладный пот лию...» (*Сумароков. «Феламира»*)²². Неутоленная любовь, неслышанные мольбы оборачиваются зимой посреди весны: «Весення теплота жесточе мне мороза // И мягки муравы противнея снегов»²³. Тема чувствительной любви в сюжетах декоративных панно прочитывается вполне отчетливо.

Цветы, птицы, плоды, травы, щедро изображенные на стенах кабинета, отсылают нас к душевным волнениям и любовным переживаниям, как описываются они в пасторальной традиции. В самом общем виде пасторальный пейзаж включает солнце, цветы, зелень, поющих птиц, журчащий ручей — ряд обязательных элементов, знаменующих союз природных стихий в их умиротворенной, покойной ипостаси. Трели соловьев, воркотанье голубиц, ароматы роз и ясминов, мягкость трав могут быть приятны или противны пастухам и пастушкам в зависимости от обстоятельств развития любовной истории. «Кустарник сей мне мил, она вещала ей, // Он стал свидетелем всей радости моей»²⁴.

Или: «от его пения на лилиях сиянье исчезает, розы бледнеют, виолки от ревности увядают...»²⁵.

Свою интонацию вносят неодоушевленные участники изобразительного повествования. Композиция на правом панно центральной стены включает натюрморт из садовых инструментов: на скамеечке лежат грабли, вилы, стоит плетеная корзина с цветами, лестница. Сложенные в стороне, «отдыхающие» орудия земледельца и садовника подчеркнута не тревожат обитателей чудесного сада: «Секирным земледелец стуком // Поющих птиц не разгонял» (*Ломоносов, 1747*)²⁶.

На соседнем панно собраны принадлежности рыбака — удочки и сети. Семантика «уд» и сетей в поэзии конца XVIII века связана с «неволей соблазнов» житейских: «Коварство люты сети ставит // И златом к бедности влечет... // К погибели, котору сами // Себе в безумии плетут!»²⁷. Но гораздо чаще сети и уды означают любовные соблазны и коварства обольщения. Как, например, у М. Хераскова: «Зефиры, развеая // Власы ея прекрасны, // Прелестну сеть сплетали, // В котору уловляться // Сердца готовы были»²⁸. Возможно, оставленные без дела орудия ловитвы обещают искренность чувства — так, пастух, попав в сети к прекрасной пастушке, отбрасывает лук и уду:

Я бросил ныне лук, я бросил ныне уду:
Ни рыбы уж ловить, ни птиц стрелять не буду,
Не стану за зверьем гоняться по лесам;
Прикован нынче я к пастушкиным очам»²⁹.

Но не исключено, что отложенные в сторону сети просто ждут своего часа и служат напоминанием, предостережением.

Все перечисленные мотивы отягощены и морализаторским подтекстом. Цве-

ты, срезанные и собранные в букеты, напоминают о быстротечности времени, о краткости наслаждения. «Цветам, красующимся токмо на увеселение человеку, даровала она (Природа — Л. Н.) несколько часов или немного дней, будто бы нас уведомляя, что все блистающее с сияньем удобопроедет и в самой скорости увядает»³⁰. Сад, усыпанный благоухающими цветами, служил расхожей аллегорией «приятности», праздности, суетности, ведущей к Ницете. В нравоучительных рассуждениях ему противопоставлен каменистый, полный препятствий путь «полезности»³¹. Значит, цветы и цветущие «благорастворенных климатов деревья» могут быть героями нравоучительных рассуждений, не связанных напрямую с чувствительными переживаниями.

Современный зритель, ошеломленный необычностью этого интерьера, богатством цвета и загадками фактуры, не сразу обращает внимание на собственно сюжетную сторону изображения³². А она присутствует и вполне внятно заявлена сюжетами, в которых действуют птицы. Надо сказать, что попугаи и павлины — герои не столько любовной лирики, сколько басен. Павлину в баснях особенно досталось за «скарелные ноги», резкий голос и неумение летать. Все эти качества рисуются обычно по контрасту с роскошным оперением и служат поводом порассуждать, что нет людей совершенных, что рядом с добродетелями соседствуют пороки³³. Эти экзотические птицы были наделены в поэзии XVIII века не слишком привлекательными чертами. Попугай глуп, навязчив: «Твердит с усердием докучным // Ему насвистанный напев» (*Вяземский*). Павлины и их сородичи петухи, фазаньи петухи и петухи нумидийские, эдемские индей — спесивы, жадны, вспыльчи-

вы³⁴. В переводе на человеческие роли — это разодетые кавалеры, богатые женихи, а в переводе на человеческие характеры — глупцы, невежды, гордецы. Даже если они становятся героями любовных сюжетов, то не идиллических, а комедийных.

Вошедший в кабинет сразу оказывается перед средним панно центральной стены, не заметить и не рассмотреть которое невозможно — оно всегда хорошо освещено расположенными напротив окнами: птица странной породы изогнула шею и внимательно разглядывает свое отражение в ручье. Мы знаем ее как героиню сказки, недовольную своей скромной внешностью и позаимствовавшую у лебедя шею, у цапли — голову, у журавля — ноги, у петуха — хвост.

Подобный сюжет был хорошо известен читающей публике XVIII века. Это, в первую очередь, многочисленные вариации на тему Эзоповой басни «Галка, подбравшая чужие перья». Среди самых известных — басни В. К. Тредиаковского «Ворона, чванящаяся своими перьями» (1752) и А. П. Сумарокова «Коршун в павлиньих перьях» (1760)³⁵. Вероятно, интересующий нас сюжет о птице, рядящейся чужие перья, может быть развернут и в направлении обольщения. Тогда свернутые уды и сети рядом со странной птицей вполне могут подразумевать предостережение, напоминание о коварстве любовных соблазнов. Но в репертуаре литературных сюжетов птица в чужих перьях служит преимущественно аллегорией пороков человеческой природы. Так в басне Сумарокова коршун в павлиньих перьях оказывается чиновником, берущим взятки.

Близки этим героям Ослы в львовых шкурах из сочинений А. П. Сумарокова, В. К. Тредиаковского, М. Хемницера. Все эти сюжеты работают на весьма

важную для эпохи Просвещения идею совершенствования человеческой натуры, раскрытую как противопоставление красоты внешней и внутренней, истинной и ложной, как умение ценить природные достоинства. Проговариваются подобные темы в притчах, где действуют не звери и птицы, а, например, господин Ненасытников. Он «желает всегда других душевных дарований, других членов тела, другого счастья, других приятелей, другую отчизну, а наконец, что всего глупее, других родителей... Нет такого человека, с которым бы господин Ненасытников не поменялся бы, если б только то сделать было можно»³⁶. Подобные притчи, как правило, учат необходимости терпеливо принимать свою «природу», понимать свое предназначение и исполнять свой долг, не завидуя чужим «качествам».

В уже цитированном фрагменте из «Былей и небылиц» августейшая писательница тоже высмеивала невежество. Платье с «бусовыми сосульями» было надето на давно немытое тело «племянницы». Хочется думать, что есть связь между странной птицей на стеклярусном фоне и этим фрагментом нравоучительного сочинения Екатерины, хотя, конечно, никаких подтверждений тому обнаружить не удалось.

В предложенных аналогиях смущает лишь одно. Чудо-птица на панно Стеклярусной слишком изящна, грациозна, даже лирична, чтобы быть коршуном, вороной, галкой или госпожой Ненасытниковой. Ее скорее хочется сравнить с героиней басни А. Е. Измайлова «Происхождение и польза басни» (до 1814): в царские чертоги пришла Истина, но не была выслушана, поскольку явилась нагой. В другой раз Истина «подумала, пошла, // Но уж не голая как прежде: // в блестящей дорогой одежде, // Которую

на час у вымысла взяла»³⁷. Истина, наряженная вымыслом, была услышана и стала желанной гостьей при дворе. В «Записках» Г. Р. Державина описан многозначный диалог между экзекутором (автором «Записок») и князем Вяземским в зале Сената, который они осматривали после ремонта и переустройства. Здесь та же тема разыграна с противоположным знаком. «Между прочими фигурами изображена была Истина нагая, и стоял тот барельеф к лицу сенаторов, присутствующих за столом... князь Вяземский, увидев обнаженную Истину, сказал экзекутору: «Вели ее, братец, несколько прикрыть». И подлинно, с тех пор стали прикрывать правду в правительстве...»³⁸.

Скорее всего, загадочная птица и не подразумевает какое-то одно значение, но представляет от имени многих, предлагая зрителю своеобразную интеллектуальную игру, «остроумное ... изобретение, которых мы подлинное значение проникать поставляем себе за удовольствие»³⁹.

В Стеклярусном кабинете посредством сюжетов декоративных панно, колористической композиции, выразительности фактуры материалов развернуты самые разные темы, «от обыкновенной простоты к важному великолепию возвышающиеся»⁴⁰. Их можно с известной долей обобщения разделить на три, соответственно трем основным модусам Искусства. Высокий модус, связанный с идеалами гражданственности, раскрывается в теме обширности, величия и достоинства земли, находящейся под скипетром Екатерины. Средний, комедийный или басенный модус — связан с темой человеческого долга, вытекающего из природных качеств человека, в этом ключе было принято обсуждать пороки и несовершенства чело-

веческой натуры. Третий — низкий, простой, пасторальный; в нем уместна тема чувственной идиллической любви. Дворцовый интерьер XVIII века тем самым выступает метапроизведением, в котором представлены «все» темы риторического по своей природе Искусства и «все» способы их разработки.

Одной из основных проблем, актуальных для художественной теории и практики XVIII века, была проблема взаимоотношений разума и сердца. Если в теории она в большинстве случаев решалась в пользу разума и реализовывалась в форме рационального отношения к творческому процессу, то в практике создания декоративных произведений «сердечность» часто выходила на первый план. Следует заметить, что «сердце» в рассуждениях XVIII века — это область человеческих чувств, пяти чувств, способных раньше разума отреагировать на художественное произведение. Восприятие мира, а значит, и искусства, посредством чувств без предводительства разума трактовалось как несовершенное, обманчивое, в союзе с разумом — как истинное. В Стеклярусном кабинете «изображено» воздействие на чувства зрителя: щебечут птицы, расточают ароматы мирты и розы, обещают вкусовые наслаждения плоды, изысканные сочетания цветов радуют зрение; необычные отделочные материалы вызывают желание прикоснуться. Все это, вероятно, присутствует в художественной концепции интерьера и составляет область «наслаждений», «увеселений», которые при участии разумного восприятия обещают стать «полезными».

Среди дворцовых интерьеров XVIII столетия существует один, в котором возможность воздействия на чувства зрителя доведена до предела. Речь пойдет об одном из самых загадочных ин-

терьеров XVIII столетия — Янтарном кабинете Екатерининского дворца в Царском селе. Трудно было найти материал, более подходящий для «услажнения чувств» и для их аллегорического воплощения, чем янтарь. Это один из наиболее эффектных материалов для «обмана» зрения, для создания оптических иллюзий, столь изощренно разработанных в интерьерах рококо. В XVIII веке существовала модная забава, в которой эффектно использовалась способность янтаря приобретать на некоторое время прозрачность при смачивании. Крышки шкатулок украшали янтарными пластинками, под которыми скрывались небольшие рельефы из слоновой кости. Прозрачности янтаря было достаточно, чтобы угадать, что под ним что-то есть, и возбудить любопытство, но недостаточно, чтобы разобрать сюжет. Стоило лишь смочить янтарь — и скрытое изображение на некоторое время ясно проступало, а затем снова гасло⁴¹. Пластинки прозрачного янтаря, составляющие наборную поверхность, часто украшались с внутренней стороны тонкой гравировкой, провоцируя необходимость рассматривать изделие, удаляя и приближая взор. Был использован этот прием и в Янтарном кабинете.

Золотисто-желтый цвет янтаря — цвет меда, соков, плодов — рождает у зрителя вкусовые ассоциации и вполне может напомнить детскую английскую песенку о короле Пипине («из торта стены заказал, а крыша — леденец»), или французскую сказку о королевиче Леденце, или пряничные домики немецких сказок. Янтарь не только ассоциативно, но и вполне реально мог обогатить вкусовые ощущения, это его свойство лежало в основе популярности янтарных мундштуков, считалось, что они придавали табаку неповторимый вкус и аромат. «Гирей си-

дел, потупя взор; Янтарь в устах его дымился» (*Пушкин*. «Бахчисарайский фонтан»). Бируни в трактате о «Драгоценных камнях» сообщал, что состоятельные китайцы во время праздничных церемоний бросали в огонь кусочки янтаря винно-красного цвета — и комната наполнялась благоуханием⁴². Этот обычай сродни поступку Клеопатры, растворившей жемчужину в бокале вина. Янтарь, по словам Плиния, ценился выше раба, «живого и полного сил» (Плиний, XXXVI). Замечу, что в поэтическом языке XVIII века очень немногие «предметы» наделены способностью благоухать. Благоухают лишь розы и мирты, и... янтарь⁴³. Янтарь приятен на ощупь, это камень теплый, «прикосновение к нему приятно, и, несомненно, это явилось одной из главных причин того, что он так нравится»⁴⁴. Потому так распространены янтарные четки.

Итак, янтарь способен аллегорически представить четыре из пяти чувств — зрение, вкус, обоняние, осязание — и одновременно реально усладить их или напомнить зрителю о такой возможности. Не хватает только услаждений для слуха, возможно, они компенсировались музыкой, звучавшей во время приемов в соседнем с Янтарной комнатой зале⁴⁵.

Союз человеческих чувств, который Ф. Бэкон называл «добродетелями тела», был дорог и мыслителям века Просвещения как естественная природа человека. Картины Я. Гроота, аллегории пяти чувств, помещенные в Янтарный кабинет при Елизавете Петровне, как и появившиеся позже флорентийские мозаики на те же сюжеты, лишь подчеркнули аллегорическое содержание изысканного интерьерера. Но это еще далеко не все достоинства, которые могло извлечь из янтаря воображение современника. Янтарь провоцирует и самые разнообраз-

ные рассуждения, подкрепляя чувственное восприятие водительством разума.

Особенно богат в семантическом отношении союз «молока и меда», янтарный цвет которых обещает блаженство, спасение: «земля, где течет молоко и мед» (Исход, XXXIII, 3). «Млеком текут и медом» реки в одах М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова, М. М. Хераскова, Г. Р. Державина. Мед, в свою очередь, символически связан с мудростью. «Паче меда сладки» словеса Божии (Откров., X, 9; Кир. Тур. 55, Сл. Дан. Зат.), но «как ни хорошо есть много меду, так домогаться славы не есть слава» (Притчи, XXV). Мудрость «горька во чреве, сладка в устах» (Откров., X). И, напротив, «сладок хлеб, приобретенный неправдою, но после рот его наполнится дресвою» (Притчи, XX, 17). Эти образы во множестве встречаются в изящной словесности XVIII века.

От янтаря и меда тянется цепочка рассуждений к пчелам. В жизни пчел зрители и читатели XVIII столетия находили аналогии с жизнью человеческого общества, подчиненной строгим законам. Пчелиная семья была поистине неисчерпаемым источником метафор. Пчелы представлялись благословенным народом: они чудесным образом рождаются, и род их бессмертен, они целомудренны («плотский чужд им союз» — *Вергилий*. «Георгики», IV) и не рожают детей в муках, они сообща живут, работают, растят детей и питаются божьей росой. Мед (мудрость) служил пчелам достойной наградой за добродетель. Пчелиная семья была как бы напоминанием семье человеческой об утраченном золотом веке⁴⁶.

В 1760-е годы, когда продолжались работы по устройству Янтарного кабинета, русский ученый Павел Рычков написал целую серию статей о разведении

пчел для «Трудов Вольного экономического сообщества». Описывая свои наблюдения, приводя во множестве рассказы пчеляков (пчеловодов), он последовательно разяснял заблуждения относительно самозарождения пчел, о божьей росе, которой пчелы якобы питаются, и вообще он всячески старался проверить легенды практикой, опытом, экспериментом. Для П. Рычкова и его единомышленников важны были другие сюжеты. Он неоднократно обращал внимание на то, что пчелы собирают «потребные вещи» для производства меда не только на цветах, но и на помойных ямах, и в отхожих местах. «Невероятно кажется, как от смеси толь разных и между собою противных, да еще смрадных и мерзких влажностей на пищу человеческую толь приятная вещь, каков есть мед, происходит»⁴⁷. (Почти Ахматовское: «Когда б вы знали, из какого сора...»). Та же тема известна по поэтическому наставлению А. П. Сумарокова:

Трудолюбивая пчела себе берет
Отсюду то, что ей потребно в сладкий мед.
И посещающа благоуханну розу,
В соты себе берет частицы и с навозу⁴⁸.

Членам Вольного экономического сообщества пчелы служили аллегорией домостроительства — рачительного, экономного, мудрого ведения хозяйства. Матушка Екатерина, принимая общество под свое покровительство, пожаловала ему свой девиз: «Пчела, в улей мед приносяща». Не случайно, вероятно, в 1770 году, в год окончания работ по отделке Янтарного кабинета, его увенчал плафон «Мудрость, охраняющая Юность от соблазнов любви», другое название — «Триумф Мудрости над Сладострастием»⁴⁹. Но и это еще не все.

И. Кант, посмотрев на муху, заключенную в янтаре, сказал: «О, если бы ты, маленькая муха, могла говорить, насколько иными были бы наши знания о прошлом мира»⁵⁰. Тогда же, когда отделявали и сберегали Янтарный кабинет, были в большой моде украшения из янтара с природными включениями, инклюзами. Букашка в кусочке янтара представляла собой особую, нерукотворную эмблему Времени, соединившего мгновение и вечность, малость и величие, прошлое и будущее: «Хотя он у людей был в жизнь свою презрен, По смерти в ентаре у них же стал почтен» (*М. Ломоносов*)⁵¹. Муравей «в ентаре» превратился в эмблему неисповедимости путей Господних, самой Природой отданную в руки человеку.

Созданием Янтарной комнаты упорно и настойчиво занимались несколько поколений мастеров и царственных заказчиков. Начал работу Андреас Шлютер, архитектор прусского королевского двора, поддерживаемый и финансируемый Фридрихом I⁵². В помощь Шлютеру был приглашен «художник и янтарных дел мастер его датского величества», милостиво отпущенный Фридрихом IV. Фридриху Вильгельму I янтарные панели помогли проявить неслыханную щедрость. Другой прусский король, Фридрих II, добиваясь расположения Елизаветы Петровны, преподнес царице «сюрпризом» еще одну специально изготовленную янтарную панель. Оказавшись в России, «янтарный убор» стал предметом гордости и заботы Петра I, Анны Иоанновны, Елизаветы Петровны, Екатерины Великой.

Эта настойчивость требует комментариев уже только потому, что трудно найти материал, менее пригодный для отделки стен. Янтарь покорен руке человека, он удивительно податлив в об-

работке, его можно точить и обрабатывать резцом, вываривать в меду или льняном масле, прокалывать в песке, чтобы просветлить или изменить цвет. Но этот самоцвет крайне редко встречается крупными кусками, а те, что встречались, сразу оказывались в кабинетах редкостей и кунсткамерах, но не в мастерских. Янтарь издавна употреблялся для мелких изделий — мундштуков, набалдашников для тростей, четок, бус, брошей — для ювелирного дела. Набор из пластинок янтаря очень сложен не только из-за их малого размера, но из-за большого разнообразия оттенков, различной степени прозрачности.

Есть некоторая доля лукавства в утверждении, что «янтарь иногда применяют для отделки стен, например, в зале Екатерининского дворца Царского Села» (так писали барон А. Фелькерзам, академик А. Е. Ферсман, так написано и в Большой Советской Энциклопедии, и в целом ряде книг и статей о янтаре). Самые крупные изделия из наборного янтаря — шахматные доски и зеркальные рамы. Янтарный кабинет — *единственный* пример использования янтаря для монументальной работы, повторить который больше не пытались, — слишком дорогим, трудоемким и непрочным оказалось это «изделие».

Современные реставраторы, воссоздающие Янтарную комнату, единодушно отмечают капризность янтарной мозаики: она болезненно реагирует на перемены температуры и влажности, отслаивается от деревянной основы, коробится, осыпается. Они предлагают, например, отгородить янтарные стены высокими стеклянными панелями, за которыми возможно поддерживать особый микроклимат. «Янтарное чудо» потребовало реставрации буквально сразу же

после установки в третьем Зимнем дворце в 1746 году. При Янтарном кабинете состоял специальный служитель, который присматривал за янтарем и постоянно выполнял мелкие реставрационные и ремонтные работы. Всего были выполнены четыре крупные реставрации (1830-33, 1865, 1893, 1933-35) и без счета мелких. Еще две крупные реставрации кабинета планировались на 1913 и 1941 годы.

Завидное упорство, с которым трудами многих мастеров и заботами многих монархов создавалась Янтарная комната (с 1700 по 1770 год) и преодолевалось «сопротивление» красивого, но удивительно непригодного для этой задачи материала, объясняется способностью янтаря «служить купно для пользы и услаждения». По сведениям камерфурьерских журналов в Янтарной комнате «играли в карты и шахматы», а также «продолжали время разговорами»⁵³ — поводов для бесед в янтарных стенах было предостаточно. Надо полагать, аллегорическое богатство янтаря было актуально на протяжении всего XVIII века. Пройдет время, и перечисленные выше янтарные сюжеты станут восприниматься как «пустая» риторика. Тогда же утихнут восторги, связанные с Янтарным кабинетом, и он превратится во что-то вроде музейной реликвии — удивительной, но бесполезной, способной демонстрировать «сказочную и даже разнузданную роскошь», «сверхчеловеческое богатство»⁵⁴, но не наставлять и поучать. Отрадно, что, наконец, воссоздан Янтарный кабинет, но размышления над воссозданием его исторического смысла только начинаются.

Дворцовые интерьеры XVIII века представляют собой чрезвычайно насыщенные содержанием тексты. «Повествовательны» в них не только сюжетные

сцены и аллегорические персонажи, их атрибуты, в избытке помещаемые на стены и своды, на предметы мебели, ткани, утварь. «Повествователен» сам материал декоративной отделки. В случае с Янтарным кабинетом он несет основную содержательную нагрузку, лишь акцентированную сюжетными панно и композициями сменявших друг друга плафонов. Все то, что в литературном,

поэтическом языке XVIII столетия может быть лишь названо, упомянуто, в живописи — изображено и зашифровано эмблематическими деталями, в интерьерной декорации приобретает потрясающую достоверность. Чрезвычайное фактурное богатство декоративного искусства XVIII века направляется рассуждением — главной интенцией искусства этого столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лотман Ю. М. Художественный ансамбль как бытовое пространство // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 1. С. 317.

² Понятие о совершенном живописце // Мастера искусств об искусстве. Т. 6. М., 1969. С. 113.

³ Там же. С. 121.

⁴ Там же. С. 66–67.

⁵ Вдовин Г. Портретное изображение и общество в России XVIII века // Вопросы искусствоведения. 1994. № 2–3. С. 245–286; Гаврин В. В. Иносказание в портретной живописи России второй половины XVIII века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2002; Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. М., 1997; Соколов М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. Реальность и символика. М., 1994.

⁶ Вдовин Г. От «личного» к «личному». К проблеме эволюции психологической проблематики русской портретности XVIII — начала XIX века // Вопросы искусствоведения. 1993. № 4. С. 12.

⁷ Жаркова Н. Ю. К вопросу об античной символике в искусстве петровского барокко // Русское искусство эпохи барокко. Новые исследования и материалы: Сборник статей. СПб., 1998. С. 191.

⁸ Китайский дворец входит в комплекс Собственной дачи, создававшейся с 1755 года. С 1757 года работами руководил Антонио Ринальди. Китайский дворец строился и отделывался с 1762 года, в 1768 в нем было отпраздновано новоселье. Стежлярусные панно были выполнены с 1762 по 1764 год в Петербурге девятью русскими девушками золотошвейками под руководством бывшей актрисы французской труппы при русском дворе Марии де Шель. За образцы предположительно были взяты рисунки Жана Пильмана или Серафино Бароцци. Воронов М. Г. Русская декоративная вышивка в середине XVIII века // Памятники культуры. Новые открытия. Л., 1983; Ключарева Д. А. Антонио Ринальди. Л., 1994; Ключарева Д. А. Художественные памятники города Ломоносова. Л., 1980; Моисенко Е., Фалеева В. Бисер и стежлярус в России XVIII — начала XX века. Л., 1990.

⁹ Клементьев В. Г. Китайский дворец в Ораниенбауме. СПб., 1998. С. 73.

¹⁰ Екатерина II. Сочинения / Сост., вступ. ст. и примеч. В. К. Былинина и М. П. Одесского. М., 1990. С. 33.

¹¹ Вольтер и Екатерина II / Издание В. В. Чуйко. СПб, 1882. С. 39.

¹² Там же. С. 24.

¹³ Бумаги императрицы Екатерины II, хранящиеся в Государственном архиве Министерства иностранных дел // Сборник русского исторического общества. Т. 10. СПб., 1872. С. 36.

¹⁴ Там же. С. 34.

¹⁵ Вульф Л. Изобретая Восточную Европу: Карта цивилизации в сознании европейцев эпохи Просвещения. М., 2003. Ларри Вульф пишет о рождении понятия Восточной Европы как срединной зоны — пространства между дикостью (Азией) и цивилизацией (Европой). Потому так важен в описаниях России именно контраст, сочетание несочетаемого.

-
- ¹⁶ Цит. по: *Вульф Л.* Указ соч. С. 59.
- ¹⁷ *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л., 1957. С. 96.
- ¹⁸ *Ломоносов М. В.* Ода на день восшествия на всероссийский престол Елизаветы... // Русская поэзия XVIII века. Л., 1996. С. 33–34.
- ¹⁹ *Тредиаковский В. К.* Похвала Ижорской земле и царствующему граду Санкт-Петербургу // Там же. С. 24.
- ²⁰ *Крафт Г. В.* Подлинное и обстоятельно описание построенного в Санкт-Петербурге в генваре месяце 1740 г. Ледяного дома... СПб., 1741; Ледяной дом в описании современника // Архитектура СССР. 1939. № 9. С. 74.
- ²¹ Ораниенбаумский наблюдатель // Всемирная иллюстрация. 1847. Цит. по: *Успенский А. И.* Императорские дворцы. Т. 2. СПб., 1913. С. 134.
- ²² *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений: В 10 ч. М., 1787. Ч. 8. С. 62.
- ²³ Трудлюбивая пчела. 759, май. С. 284.
- ²⁴ *Сумароков А. П.* Эклога // Трудлюбивая пчела. 759, март. С. 172.
- ²⁵ Эклога // Праздное время в пользу потребленное. 1760, с генваря по июль. С. 62.
- ²⁶ *Ломоносов М. В.* Ода на день восшествия на всероссийский престол Елисаветы... // Русская поэзия XVIII века... Л., 1996. С. 34.
- ²⁷ *Княжнин Я. Б.* Утро // Там же. С. 102–103.
- ²⁸ Полезное увеселение. 1761. № 12. С. 285.
- ²⁹ *Сумароков А. П.* Ликаст // Трудлюбивая пчела. 1759, июль. С. 437.
- ³⁰ О беспорочности и приятности деревенской жизни // Итальянский Езоп или сатирическое повествование о Бертольде... СПб., 1782 (вторым тиснением). С. 195.
- ³¹ О двух путях, по которым человек в сей временной жизни следует // Праздное время в пользу потребленное. — 1759, с генваря месяца. С. 219–222.
- ³² В литературе, посвященной Стеклярусному кабинету, нам не удалось встретить каких-либо комментариев по поводу сюжетных композиций.
- ³³ *Золотницкий В.* Общество разнovidных лиц или рассуждения о действиях и нравах человеческих. СПб., 1766. С. 16.
- ³⁴ *Кантемир А.* Ястреб, павлин и сова (1735); *Леонтьев Н. В.* «Петух и курица» (1766); *Сумароков А. П.* «Петух и жемчужное зерно» (1760); *Херасков М. М.* «Народы разные живут здесь на земли» (1766). Русская басня XVIII–XIX веков. Л., 1977.
- ³⁵ Праздное время в пользу употребленное. 1760, с июля месяца. С. 243–244.
- ³⁶ Об излишних желаньях // Праздное время в пользу потребленное. 1759. Апреля 10 дня, № XXVII. С. 224.
- ³⁷ Русская басня XVIII–XIX веков. Л., 1977.
- ³⁸ *Державин Г. Р.* Избранная проза /Сост., вступ. ст. и примеч. П. Г. Поламарчука. М., 1991. С. 81–81.
- ³⁹ Понятие о совершенном живописце // Мастера искусств об искусстве. Т. 6. ... С. 112.
- ⁴⁰ *Ломоносов М. В.* Предисловие о пользе книг церковных в российском языке // *Ломоносов М. В.* Избранные произведения. Л., 1986. С. 453.
- ⁴¹ *Фелькерзам А.* Янтарь и его применение в искусстве // Старые годы. 1912, ноябрь. С. 10.
- ⁴² *Бируни.* Сборник статей /Под ред. С. П. Толстова. М.; Л., 1950. С. 135.
- ⁴³ «Не янтарь ли ты, говорил я глыбе земли, которую поднял я у источника? Ты прельщаешь меня своим благоуханием!». Благоуханная глыба окажется куском земли, пролежавшим долгое время рядом с цветущей розой. (Басни восточного господина *Сент-Ламбера*, переведенные с французского. СПб., 1779. С. 11).
- ⁴⁴ *Фелькерзам А.* Янтарь и его применение в искусстве // Старые годы. 1912, ноябрь. С. 4.
- ⁴⁵ *Успенский А. И.* Императорские дворцы. Т. 2. СПб., 1913. С. 224.
- ⁴⁶ Например: Эпистола о пчелах // Праздное время в пользу потребленное. 1759, апреля 10 дня. № XXVII С. 233; О пчелах // Басни нравоучительные с изъяснением господина барона *Голберга*. Перевел *Денис фон Визин*. М., 1761. С. 54–57.

-
- ⁴⁷ Рычков П. О содержании пчел // Труды Вольного экономического общества. Ч. 5, 1767. С. 170.
- ⁴⁸ Сумароков А. П. Наставление хотящим быть писателями // Хрестоматия по русской литературе XVIII века. М., 1965. С. 163.
- ⁴⁹ Успенский А. И. Императорские дворцы. Т. 2. ... С. 249.
- ⁵⁰ Цит. по: Ферсман А. Очерки по истории камня Т. 1. М. 1954. С. 294.
- ⁵¹ Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1952. Т. 8. С. 171.
- ⁵² История создания Янтарного кабинета см.: Воронов М. Г., Кучумов А. М. Янтарная комната. Л., 1989.
- ⁵³ Там же. С. 216.
- ⁵⁴ Успенский А. И. Императорские дворцы. СПб., 1913. Т. 2. С. 297.

L. Nikiforova

PALACE INTERIOR IN RUSSIA AT THE END OF THE XVIII CENTURY. THE ISSUE OF CONTENT

The issue of content as an important component of an artistic image of the palace interior in XVIII century is regarded. The informative approach is dictated by the aesthetics of XVIII century in which the skill to construct the work as a judgment is declared as a base of the creative process and artistic aspects of art take subordinate place. A hypothesis is suggested that in decorating of palace halls the choice of artistic means (texture of the material, color) is connected with the informative concept of the decoration. This idea is illustrated with the analysis of Steklarusny Study in the Chinese Palace in Oranienbaum and with the world famous Yantarnaya Room.