

Т. А. Литвин

ОРНАМЕНТ АРАБЕСКИ И ГРОТЕСК В РУССКОМ КЛАССИЦИЗМЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА. К ВОПРОСУ ОБ ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННОМ РЕШЕНИИ ОСВЕТИТЕЛЬНЫХ ПРИБОРОВ ЕКАТЕРИНИНСКОГО ВРЕМЕНИ

Перемены, связанные с увлечением классическим искусством в России, принесли много нового во внешний вид осветительных приборов. В это время в русской велико-светской и дворянской среде большое значение придавали единству отделки помещения и предметов убранства. Создатели дворцов относились к интерьеру как к «целостному организму» [1, с. 22], оформление которого невозможно в отрыве от других его составляющих. Форма осветительных приборов должна была «неразрывно сливаться» со всей художественной отделкой и обстановкой и даже играть «роль решающего компонента в художественном восприятии интерьера» [2].

В области осветительных приборов в России в конце XVIII века велись достаточно серьезные теоретические исследования и предпринимались практические разработки¹. Мастера-люстровщики решали трудную задачу приспособления к утилитарным дворцовым целям люстры-паникадило путем «скрещивания» ее с различными типами люстр, пришедшими из Западной Европы и допетровской России, и облачения ее в классический наряд.

Как нам кажется, архитектурно-светотехнические качества, приемы композиции, приемы обработки деталей диктовались также и общим уровнем развития техники в данной области [3, с. 28]. В сделанных в России люстрах, в отличие от североевропейских, к примеру, появились цветные стеклянные вазики, одеваемые на штوك люстры, фонаря или жирандоли, что во многом было связано с результатами научной деятельности М. В. Ломоносова [4, с. 11; 5, с. 127, 213]. В это же время было усовершенствовано производство деталей из искусственного хрусталя. Вместо крупных елизаветинских подвесок листообразной формы в люстрах начиная с 70-х годов XVIII века появляются граненые «пронизи» и стразы, вместо круглых флаконов-обелисков — штыковидные граненые пирамидки. Возможно, изготовители дворцовых люстр и жирандолей в России знали об открытии свойств трехгранной призмы разлагать поток света на составляющие ее семь цветов белого спектра (И. Ньютон, 1666 г.), а также о явлении «хроматической аберрации»² и использовали это.

Хрустальные детали в светильнике всегда располагались за источником света. Художник-декоратор А. И. Дамский, проектировавший к концу 1940-х годов светильники для московского метрополитена, писал, что в люстре, составленной из гирлянд хрусталя, размещенных вокруг вертикальной оси, «свечи должны быть расположены наружным кольцом. Хрустальные детали должны быть установлены на одном уровне

¹ Об этом свидетельствует, например, факт изобретения И. П. Кулибиным рефлектора-отражателя, многократно усиливавшего свет одной свечи.

² Так называлось явление, когда в сложных телескопах передаче изображения мешала способность светового луча светиться всеми цветами радуги. В России над этой проблемой в 40-е годы XVIII века работал знаменитый математик Леонард Эйлер.

© Т. А. Литвин, 2012

со свечами или непосредственно над пламенем свечи» [3, с. 35]. То есть каждому ярусу свечей сопровождал соответствующий ярус хрустала. Таким образом, благодаря стремлению в полную силу использовать «поведение» световых лучей формировался облик люстры.

Поскольку мы говорим о строгом классическом искусстве, то ожидаем от конструкции люстры этого времени сухой и лаконичной формы. Конечно же, рисунок люстры эпохи классицизма «строился на принципе строгой симметрии и уравнивания отдельных частей» [2], хотя в них нет ни прямолинейности, ни строгости, ни «спокойного величия» [2].

Кроме наличия четкого горизонтального членения и убора из мелкого искусственного хрустала мы отличаем «екатерининские» люстры по присутствию отдельных античных мотивов: «вазы», одетые на стержень, шишки пинии в его нижней точке, акантовые бутоны и обелиски, маски животных, фигурки мифологических персонажей, антикизирующий орнамент в декоре оброчей. Но эти детали не наделяют «екатерининские» люстры глубоким «античным» смыслом. Во-первых, античные мотивы использовались и в предметах искусства других эпох (барокко, рококо, Ренессанс). Г. Оттомейер приводит сведения об оформлении некоторых бронзовых французских люстр конца XVII века фигурами герм, расположенными вокруг центральной вазы [6, S. 8]. Благодаря А.-Ш. Булю в конце правления короля-солнца появляется модель бронзовой люстры «Людовик XIV», которая неоднократно воспроизводилась с применением различных античных мотивов [7, il. 98, 99]. Люстры с античными элементами проектировал и французский художник Жан Берен [8, с. 113; 7].

В русских светильниках допетровской эпохи мы встречаем «шишку», которая имела вид «яблока», «яйца» или перевернутой луковичной головки в завершении светильников в виде подвесной чаши XVI–XVII веков [9, с. 172, 177]. Иногда светильники украшались скульптурными деталями: двуглавыми орлами, птицами, львиными масками, фигурками мифологических животных. Те же персонажи встречаются и в кованых или прорезных орнаментах [9, с. 175, 176]. Такие приемы благодаря их традиционности легче принимали в XVIII веке вид античных элементов.

Интересный пример реконструкции люстры с атлантами, держащими шаровидный вазон, созданной по проекту архитектора М. Ф. Казакова, приводит в своей книге К. А. Соловьев. Подобные люстры были подвешены к потолку Розового зала Путевой дворца в Твери, построенного М. Ф. Казаковым около 1765 г. (рис. 1) [2]. Люстра не имеет хрустального убора. Но рисунок демонстрирует нам, что уже в 1760-е годы в люстрах, сделанных в России, используются аллегорические фигуры и появляются черты

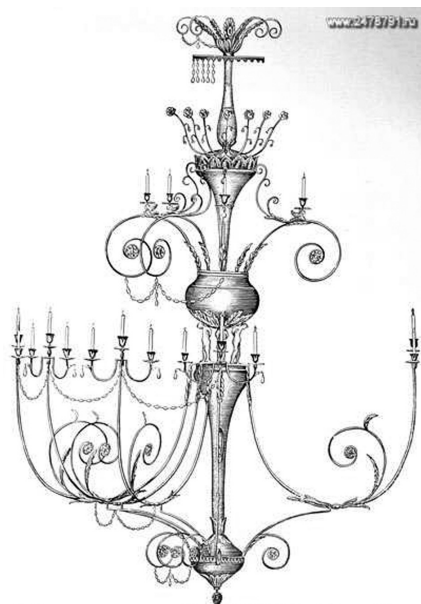


Рис. 1. Проект реконструкции люстры 70-х годов XVIII в. Путевой дворец в Твери. Архитектор М. Ф. Казаков. Фото из книги К. А. Соловьева «Русская осветительная арматура»



Рис. 2. Люстра-арабеска с детьми-музыкантами. Франция. Ок. 1780 г. Версаль, Золотой кабинет Марии Антуанетты. Фото из книги П. Верле «Les bronzes dorés français du XVIIIè siècle»

легкой и изящной, почти «береновской» измельченной композиции.

Из новаторских западноевропейских люстр, на которые могли ориентироваться высокие российские заказчики в конце XVIII века, можно назвать золоченую бронзовую люстру на шесть свечей с детьми-музыкантами 1780 г. из Золотого кабинета Марии Антуанетты в Версальском дворце (рис. 2) [7, II. 101]. Она справедливо называется люстрой-арабеской, так как окружена «завихрениями» кованых акантовых побегов великолепного рисунка. Единственным известным вариантом версальской люстры является гатчинская люстра П. Гутьера, в которой центром композиции стала ваза с цветами и фруктами [10, с. 16, 17].

Тонкий и тщательный анализ «екатерининских» светильников впервые был сделан известным исследователем осветительной арматуры К. А. Соловьевым в докторской диссертации, по итогам которой в 1950 г. была опубликована книга. Автор впервые подразделил люстры русского классицизма на типы. В данной статье мы рассматриваем тип люстры со штоком, на которые крепились ярусы — один, два или три простых или ажурных обруча [2].

Нам известно, что светильники в виде подвешенного на цепях небольшого орнаментированного металлического обруча, держащего композицию силой собственного веса, были известны с V–VII веков в Византии [9, с. 171, 172], в дороманском искусстве вестготских королей (VI–VII века) [11, с. 262], в эпоху расцвета французской готики [12, t. 1, p. 138, 142]. Паникадила в виде обручей бытовали на Руси в XVI веке. Следовательно, композиция потолочного светильника с использованием обручей эпохи русского классицизма имела давние исторические, возможно античные, корни.

Специалисты отмечали, что ярусный характер люстр был «функционально обусловлен необходимостью увеличить световой поток; система восходящих ободов со свечниками оптимально решала поставленную задачу» [13, с. 86]. А. И. Дамский также придерживался мнения, что маломощность свечи «заставляет создавать такие светильники, в которых некоторые заданные количества свечей были бы размещены в возможно большем пространстве. В то же время размещение маломощных источников в большем объеме заставляет искать элементы, заполняющие объем светильника и композиционно связывающие слабое пламя отдельных свечей в единое целое» [3, с. 28].

Размещение источника света в интерьере второй половины XVIII века, как нам кажется, еще более способствовало объединению отдельных пятен света в световые доминанты. Для сравнения вспомним, что «в барокко утилитарный принцип подсказывал размещение люстр по оси зала и в полном соответствии с расположением зеркал, отражавших и усиливавших свет зажженных люстр» [2]. Можно наблюдать, что лю-

стры в период господства классицизма стали располагаться по оси дверей, а поскольку двери в дворцовых залах в этот период чаще находились по центру стены, и залы как бы нанизывались на главную ось, которая шла от парадного входа сквозь симметрично спланированное здание, то освещение в большинстве случаев выглядело примерно так: с дальней точки анфилады силуэты нескольких люстр сливались в многоэтажный легкий столб света, что делало их похожими на высокий канделябр. Напомним, что высота больших люстр в последнее десятилетие XVIII века доходила до двух с половиной метров с размахом рожков до двух метров. Скромно выглядели люстры высотой полтора метра, имеющие в ширину почти один метр. Таким образом, отметим, что световые «столбы» имели внушительные размеры.

Нередко, особенно в московских домах графа П. Б. Шереметева, большого любителя искусства, ветвистые жирандоли устанавливались на геридоны, представляющие собой высокие колонки-жертвенники или треножники с букрациями и другими антикизирующими мотивами, вместе образующими не что иное, как высокий канделябр-гротеск [13, с. 276, 279].

Как нам представляется, и в самих люстрах, и в жирандолях екатерининского времени была использована композиция «канделябром», расположенная строго симметрично по сторонам центрального стержня. Стержнем служил шток, оформленный цветным стеклом. В круглой люстре канделябровая композиция имела не плоскую, а объемную трактовку, и можно заметить некоторую связь построения люстр конца XVIII века с принципом арабесково-гротесковой росписи, с мотивом гротеска.

В настоящее время искусствоведами достаточно подробно изучена история развития декора, называемого то «гротесками», то «рафаэлесками», то стилем «арабеск». В связи с исследованиями в области «смеховой культуры» об этом писал русский философ М. М. Бахтин [14]. Тема гротеска в декоративно-прикладном искусстве подробно освещена в каталоге выставки «Волшебный мир гротеска», которая состоялась в 2000 г. в Государственном Эрмитаже [15]. Многие проблемы в этой области успешно разрабатывала специалист по античному гротеску М. А. Демидова [16]. Однако никто до сих пор не обращал внимания на связь данного художественного строя с русскими осветительными приборами эпохи классицизма.

В XV веке «гротески» были найдены в развалинах римских терм и императорских дворцов. М. М. Бахтин писал об эпохе Возрождения: «Вновь найденный римский орнамент поразил современников необычайной причудливой игрой растительными, животными и человеческими формами, которые переходят друг в друга» [14, с. 38]. М. А. Демидова полагает, что огромную популярность этой «системы декора» нельзя объяснить только «его античной подлинностью и неисчерпаемой фантастичностью мотивов». Она пишет: «Помимо перечисленных достоинств, античный гротеск обладал и некоей символично-смысловой информацией, которая стала весьма притягательной для людей Возрождения. Гротесковая вязь, не имевшая отношения к известным мифам и литературным произведениям античности, содержала в себе некий *шифрованный код* той античности, которая оставалась непознанной. Странные монстры-гибриды, перерастающие в растительные мотивы [как в «Метаморфозах» Овидия, созданных в то же столетие, что и наиболее известные античные гротески. — Т. Л.], как будто давали ключ к проникновению в тайны античного мира» [16, с. 102–103].

В конце XV века один из учеников Гирландайо составил сборник рисунков, воспроизводящих росписи нескольких залов Золотого дома, известный под названием Со-

dex Escorialensis и являющийся одним из наиболее полных собраний рисунков по дворцу Нерона. Благодаря кодексу мода на гротески проникает во Флоренцию. Гротесковый орнамент начинают использовать для украшения сводов и стен (Вилла Бельведер, палаццо Джулиано делла Ривере, Библиотека Пикколомини в Сиене) [16, с. 101–102]. Золотым веком гротеска называли XVI век [15, с. 11–31]. В конце XVII века художник Ж. Берен, занимающий должность королевского рисовальщика при дворе Людовика XIV, в своих гравированных композициях по-новому интерпретирует тему гротеска [17, с. 86, 94]. Несомненно, такого рода композиции воспроизводил и А.-Ш. Буль на плоских частях своих роскошных шкафов и кабинетов.

Живое использование гротеска продолжилось и в середине XVIII века. Теперь эта античная «модель» была пущена в оборот с помощью гравированных сборников. Стиль «арабеск» оказался тогда лекарством от орнамента рококо [18, с. 59]. В последней четверти XVIII века образцом для декораторов служат рисунки Д. Б. Пиранези, Дж. Альбертолли, Дж. Соли, переработавших античные орнаменты, особенно помпейские [19, с. 211]. Большое количество путешественников смогло ознакомиться с этими росписями лично. Художники активно посещают Италию, теперь уже и русские художники и архитекторы имеют возможность увидеть росписи Золотого дома Нерона и других памятников античности.

Как помним, в России виновницей моды на «арабески» стала сама Екатерина II. Лоджии Рафаэля были по мановению ее руки перенесены из Рима в Петербург. Художественные приемы стиля «арабеск», отчасти подсмотренные у Р. Адама, отчасти увиденные собственными глазами в Риме, применил Ч. Камерон в Зеленой столовой, Китайской голубой гостиной, Опочивальне, Рафаэлевской комнате, Арабесковом и Лионском залах Царскосельского дворца. В. Бренна задумал и осуществил идею украшения арабесковой росписью Парадной опочивальни в Гатчинском дворце и будуара императрицы Марии Федоровны в Павловском дворце [20]. Стиль оформления «движимых» и «недвижимых» деталей интерьера часто перекликался. Не случайно, по-видимому, осветительные приборы дворцовых покоев, оформленных арабесковыми росписями, чаще всего украшались люстрами, стенниками и жирандолями так называемого «екатерининского» типа.

Как мы уже писали, хрустальный убор в это время «становится мельче, легче, подвижней» [21, с. 54]. Подвесной хрусталь, таким образом, формирует пластические контуры осветительного прибора, его форма, размер и размещение задаются «стилевым стереотипом эпохи» [22, с. 112–113].

Форм хрустальных подвесок со сложной огранкой в 1770–1790-е годы было множество. Их подробно характеризует И. О. Сычев [23, с. 65]. Французский исследователь П. Верле полагает, что нитью граненого хрусталя заменили такой античный мотив, как жемчуг из бронзовых пайеток [7, р. 9]. Но в русских люстрах мотив провисающих жемчужных нитей почти не встречается, поэтому скорее всего нити граненых бусин искусственного хрусталя, когда они висели фестонами, представляли собой вариации популярного мотива античной гирлянды из фруктов или цветов. Перекрещиваясь друг с другом, хрустальные «бусы» придавали потолочному светильнику подобие легкого арабескового орнамента; в верхней части люстры, как правило, устраивался так называемый «дождь»³, где каждый хрусталик крепился к «тонкой, дрожащей проволочке», образуя целый сноп пружинок [2]. По сути этот «дождь» из сверкающего хрусталя,

³ В дальнейшем мы увидим, что идеальное место для «дождя» было найдено не сразу.

завершающий «канделябр», стоит рассматривать не столько как атмосферное явление, сколько как ветви «древа жизни» (о котором мы будем говорить ниже).

П. П. Вейнер в свое время высказывал мнение, что появление и распространение хрустальных подвесок, сначала горного хрусталя, затем просто стеклянных, «превратили люстры и фонари в легкий мелькающий сноп световых лучей и лишили всякого интереса солидную бронзовую основу» [24, с. 23]. Описывая гатчинскую люстру знаменитого французского бронзовщика П. Гутьера, он проводит сравнение явно не в пользу «екатерининских» люстр [25, с. 126, 128]. Мы, напротив, говорим здесь о важности не только металлического «скелета», но и богатейшего хрустального убора, и солидарны со словами высокой оценки в адрес «екатерининских» светильников.

На важный момент обращает наше внимание И. Л. Петухова: «...купленные люстры убирала хрусталем на месте и, можно думать, приносили в это дело свое понимание целесообразности и красоты. Часто мастерские медников были одновременно и лавкой, где продавали люстры собственного изготовления, привозные изделия, а также изготавливали осветительные приборы специально на заказ» [22, с. 114]. То есть производство «екатерининских» светильников было поставлено на поток, изготовлению каждой люстры не предшествовали долгий процесс проектирования или творческие муки, к тому же ремесло было прибыльным. Можно сказать, что технология изготовления осветительной арматуры такого типа была достаточно проста. Типовые детали (обручи, цепи, бобешки) соединялись вместе, готовые бусины нанизывались на проволоку и крепились. Для сравнения вспомним, что остов «елизаветинской» люстры нужно было выковать целиком, на каждый рожок припаять «профитку». К концу столетия новые технологии позволяли вложить в изготовление осветительных приборов меньше труда, устроить их проще. Это напоминает историю с гротесковыми росписями, появившимися из желания обновления, но недорогим способом.

К этому времени уже несколько десятилетий разрабатывались различные композиционные приемы в проектировании светильников, «заполнении внутреннего объема светильника архитектурными формами» [3, с. 28]. Архитектурным началом в люстре принято считать металлическую арматуру [22, с. 112–113]. Элементы арматуры вмещивались в художественный строй потолочного светильника и также помогали хрустальным деталям нарушать «фризообразный характер ярусов» [22, с. 113]. Ярусы в люстре связывались различными элементами: гирляндами, лентами, тонкими колонками, — благодаря чему внутри возникало некое разветвленное пространство, сказочный мир. Иногда он напоминает нам небольшой храм с легкой архитектурой, иногда, как в арабесковых росписях эпохи Ренессанса, одна форма перетекает в другую, все части и предметы соединены побегами, вырастающими один из другого и питающими друг друга.

Такой принцип уже был опробован в серебряных люстрах первой половины XVIII века. Известна, например, люстра русской работы, рожок которой представляет собой мужскую маску с гладко зачесанными волосами и заостренными ушами, имеющую длинный с горбинкой нос, из-под которой в виде бороды вырастает толстый изогнутый побег, покрытый листом аканта [23, с. 37].

Как и на пилястрах с арабесками, на которых «среди изогнутых симметричных тонких ветвей пляшут человечки» и идет насыщенная «орнаментальная игра» [26, с. 25], на ярусах и на утолщениях штока люстры сидят малыши-амуры, играющие на дудках, веселящиеся или пугающиеся козлиных масок, возникающих тут и там. Здесь

рождается игра персонажей, к которой добавлена игра света свечей, отраженных и преломленных во множестве граненых бусин. Как и в гротесках, в которых на тончайшую нить вешали груз, которого она не могла выдержать, тяжелая «екатерининская» люстра выглядела несоразмерно тонкому, но очень прочному стержню. Неимоверная тяжесть металлической арматуры и стеклянных подвесок была замаскирована легкостью и воздушностью композиции.

Древнюю античную форму в люстрах времен Екатерины II также можно опознать, если рассматривать стенник, жирандоль или люстру на фоне стены насыщенного цвета или на иллюминированном рисунке, и это напоминает нам стены помпейского дома, расписанного в так называемом третьем помпейском стиле. Небольшие «екатерининские» люстры гипотетически могли бы органично войти в богатый помпейский дом с его ярко окрашенными стенами и легкими орнаментальными архитектурными сеточками, провисшими гирляндами и другими элементами, характерными для помпейской живописи. Крупная люстра в стиле раннего русского классицизма обладала в рамках своих границ большим количеством воздуха, элементы располагались свободно, но неизбежно были связаны, и в этом мы также усматриваем схожесть с росписями в Помпеях и Геркулануме.

Наше внимание привлек тот момент, что большие многоярусные люстры напоминают богато украшенную рождественскую ель. Особенно это стало заметно благодаря так называемым «соловьевским» обмерам, сохранившимся в Музее-усадьбе Останкино (рис. 3). Наше предположение выглядело бы как наивное и странное измышление, если



Рис. 3. Люстра из убранства Картинной галереи Останкинского дворца. Санкт-Петербург. И. А. С. Фишер, 1796 г. Фото из книги К. А. Соловьева «Русская осветительная арматура»

бы мы не знали наверняка, что и гротесковые ветвистые многоярусные композиции, и традиция украшать рождественское дерево восходят к одному и тому же древнему знаку — «древу жизни». «Древо жизни», в свою очередь, соотносится в Библии с древом познания добра и зла в Райском саду (Быт. 2:9; 3:22). Оно располагается в центре Рая и является целью возвращения преображенного человека в Эдем [27, с. 515–516]. Симптоматично, что паникадило из русского храма XVI–XVII веков ученые также связывают с райским деревом. Специалисты по декоративно-прикладному искусству допетровской Руси ассоциируют этот тип светильника с описанием светильника Скинии Завета (Исх. XXV, 31–36). В. В. Игошев пишет: «Металлические ветви со свечниками как бы вырастали из вертикального ствола-балясины. Не исключено, что именно такие свечи, делающие паникадило похожим на куст, знаменовали образ Неопалимой Купины» [9, с. 174, 176].

«Лиштва» русских люстр времени Елизаветы Петровны образовывала хрустальную завесу в виде пышной «кроны». Во время увлечения стилем рококо многие западноевропейские люстры имели вид растения, живописного садового куста или клетки, увитой растительностью. В контексте увлечения греческим стилем и римскими гротесками идея живой растительности была выражена не так буквально, но через понимание идеи «древа жизни», скрытой во всех составляющих декора, она несла более сильный посыл, нежели нежные цветочки и корзинки рококо.

Вот на таких тонких нюансах, как нам кажется, и создается тип люстр времен царствования Екатерины II и Павла I.

По многочисленным сохранившимся экземплярам видно, что в 70–80-е годы XVIII века тип «екатерининских» люстр развивался и совершенствовался. Лучшие потолочные светильники, вобрав в себя весь накопленный опыт, были созданы в последние несколько лет XVIII столетия.

Как нам кажется, в первую очередь в данной работе должны быть упомянуты осветительные приборы Останкинского дворца, так как почти все они поступили в этот дворцовый комплекс чуть ранее или одновременно с теми, что заняли свое место в Павловске или в Михайловском замке⁴. Например, уже в 1794 г. для Итальянского павильона, построенного в первой половине 1790-х годов, были закуплены две люстры на двенадцать свечей, каждая со стержнем голубого глушеного стекла. Бронзовые рожки и «отростки», на которых крепятся обелиски и «бусы» в этих люстрах, настолько тонкие, что создается впечатление наличия в люстре только обильно ниспадающего бесцветного хрусталя и сложносочиненного многоэтажного голубого стержня, завершающегося «храмиком» из голубых трубочек-колонок.

Спустя три года, в 1797 г., для убранства Михайловского замка в Петербурге в мастерской баварца Иоганна Цеха были выполнены две люстры со стержнем «рубинового» стекла, обнаруживающие наибольшую близость с описанными только что останкинскими люстрами. В настоящий момент одна из них находится в Парадной спальне дворца в Павловске, другая украшает Зеркальный кабинет Царскосельского Большого дворца [13, с. 113; 28, № 70; 29, с. 178–179]. Все они отвечают нашему канону «екатерининских» люстр, то есть имеют немало черт, объединяющих их с принципами стиля «арабеск».

⁴ Наверное, еще раньше образовался интереснейший комплекс осветительных приборов Таврического дворца, от которого почти ничего не сохранилось.

Наиболее роскошная люстра со стержнем бесцветного стекла на тридцать свечей из Итальянского павильона в Останкине была создана также в мастерской Цеха в 1790-е годы [13, с. 92, 114; ил. на с. 80, 115]. Ее граненые хрустальные балясины завершаются крупным вазоном с ажурным ободом золоченой бронзы, перехватывающим «вазу» посередине. Шесть граненых пирамидок английского хрусталя почти теряются в густом «лесу» из расположенных двумя ярусами изящно изогнутых хрустальных рожков, между которыми густо развешены хрустальные пронизи. Люстра представляет довольно редкий «монокромный» вариант «екатерининской» люстры. Похожая люстра из мастерской И. Цеха находилась в Фонтанном доме графа Шереметева в Петербурге. В настоящий момент она хранится в Государственном Эрмитаже [23, с. 62–63].

В мастерской И. Цеха были созданы люстры для Зимнего дворца и Павловска и почти все самые крупные светильники для Михайловского замка. Исключительное качество бронзового литья и разнообразные скульптурные изображения, выполненные этим мастером (гермы, кариатиды, маскароны, фигурки путти и др.), не занимают нас в данном исследовании. Для нас важнее, что его творческий почерк отличают «необыкновенная изобретательность в трактовке всего образного строя светильника, непринужденная свобода и остроумная фантазия в подборе и компоновке хрустального убора, построенного на пересечении ритмов различных пространственных зон внутри люстры» [13, с. 90]. Индивидуальная ритмическая тема и дает ощущение «спонтанно возникающего движения» [22, с. 127].

Необыкновенно нарядный убор имеет пара люстр со стержнем «рубинового» стекла из Картинной галереи в Останкине (1796) работы петербургского мастера немецкого происхождения И. А. С. Фишера. Огромные размеры люстры (242x198 см) позволяют ей нести на трех своих ярусах шестьдесят свечей. Несмотря на наличие отдельных античных мотивов (гирлянды из хрусталя, граненой шишки, розетки из листьев лавра в основании каждого рубинового вазика), можно констатировать некий возврат к барочному пониманию объема: люстра образует единую массу из арматуры и хрусталя, тем самым напоминая нам кроны «елизаветинских» люстр.

Надо заметить, что Фишер редко применял бронзовое литье. Он больше работал по меди, его техника не отличалась особой сложностью: вместо литья применялись токарная обработка, гнутый прут, ковка, накатка орнамента. Однако, как справедливо заметил И. О. Сычев, несмотря «на кажущуюся простоту технологии, а может быть и благодаря ей, работы Фишера отличались легкостью и грациозной изысканностью» [23, с. 53, 54].

Шедевром русского декоративно-прикладного искусства можно считать замечательную люстру из Картинной галереи в Останкине (рис. 4). В описании этого светильника И. Л. Петухова использует воистину поэтические образы: «стержень не только служит опорой всей системы, но обладает самостоятельной скульптурной завершенностью», венчает его «балюстрада из длинных рожкообразных расширяющихся кверху трубочек голубого стекла», которые «трактованы в эсобразном изгибе и как бы задают стержню вращательное движение. Сверху его принимает на себя коронообразное завершение в виде вытянутых, изогнутых, тонкой чеканки листьев. <...> Книзу движение замирает в длинном утончении балясины, через сочленение переходящем в шарообразную бронзовую золоченую шишку» [22, с. 126]. Здесь же И. Л. Петухова дает редкий по глубине анализ акантового орнамента нижнего яруса, отмечая его «богатую пластическую разработку» и разнообразие «в пределах одной вещи» [22, с. 126], что еще раз говорит об исполнении самого высокого уровня.

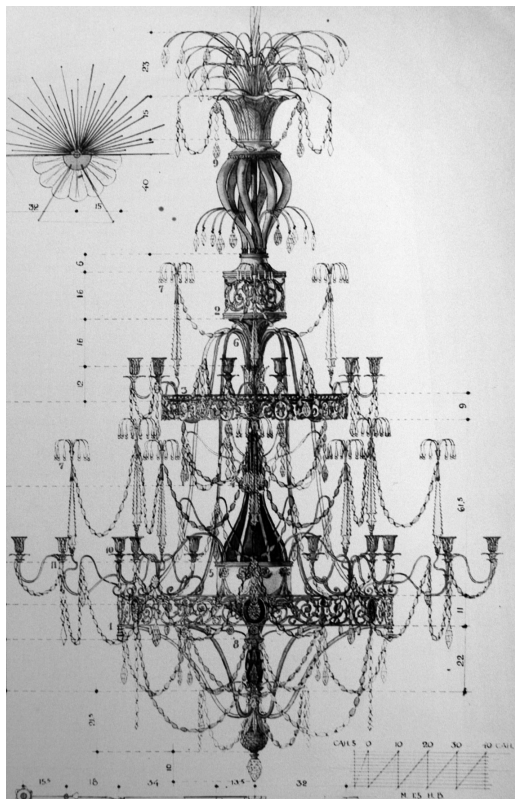


Рис. 4. Люстра из убранства Картинной галереи Останкинского дворца. Санкт-Петербург. Мастерская И. Цеха. 1790-е годы. Фото из книги И. Ефремовой и И. Петуховой «Осветительные приборы. Коллекция Музея-усадьбы Останкино»

Эту замечательную люстру И. Л. Петухова атрибутирует И. Цеху, считая ее уникальной из-за ее двухцветного стержня, а также потому, что мотив «балюстрадаки» известен еще только в четырех люстрах: в люстре Парадной опочивальни Павловского дворца, Екатерининского дворца в Царском Селе и в двух из собрания Останкина [13, с. 92, 94, 108, 109; 22, с. 134]. В настоящее время известно около пятидесяти люстр такого типа и размера, как трехъярусная люстра из Картинной галереи в Останкине. Ни одна из них, за исключением парных, не повторяет другую [22, с. 124].

Специалисты считают, что некоторые осветительные приборы в Останкине сделаны по проектам Винченцо Бренна, у которого иногда покупались чертежи. Не исключено, что он просто перепродавал Шереметеву проекты люстр, которые предназначались для Павловска, Гатчины и Михайловского замка [13, с. 20, 22]. Это может быть правдой, поскольку на фоне других архитекторов В. Бренна был ловким придворным и в любой ситуации стремился получить денежную выгоду.

Возможно также, что сделки имели место по другим причинам. Для каждого важного гостя владелец Останкина стремился произвести перемены в убранстве, освещение дворца-театра и павильонов постоянно совершенствовалось. В 1796 г. Н. П. Шере-

метев ждал в гости Екатерину II, а в 1797 г. уже готовились к визиту Павла I, связанному с его коронацией. С большим пафосом был обставлен прием бывшего короля Польши С.-А. Понятовского. Наконец, в 1801 г. Останкинскую усадьбу посетил молодой государь Александр I, к приезду которого были закуплены последние осветительные приборы [13, с. 22–23]. Таким образом, в Останкине собралась наиболее полная типология люстр екатерининского и павловского времен. Останкинские люстры приобретают для нас значение эталонов еще и потому, что в отличие от других они почти не меняли своего местоположения и не подвергались существенным переделкам [13, с. 84, 86].

В камероновских интерьерах люстры использовались редко. Шотландский архитектор придерживался принципов братьев Адам, которые чаще предпочитали стенники и передвижные напольные светильники. Например, таким предполагалось освещение Танцевального и Греческого залов Павловского дворца на сохранившихся рисунках Камерона [28, с. 123]. В годы, когда интерьеры дворца оформлял В. Бренна, для Павловска создавались небольшие потолочные светильники. Крупные люстры в большинстве своем поступили в Павловск из Михайловского замка, когда его убранство было расформировано.

В богатейших интерьерах Михайловского замка висели двадцать одна люстра и шесть фонарей работы И. Цеха, сделанные им в период с 1798 по 1801 годы [28, с. 125]. Одна из них «о тридцати свечах» с большой вазой рубинового стекла, созданная в 1797 г. для Тронной императрицы Марии Федоровны, в 1804 г. была перенесена в Павловский дворец [23, с. 60]. Бронзовая пластика здесь выполнена с большим искусством. На верхнем нешироком ярусе люстры восседают путти, держащие в руках небольшие пирамиды типа миниатюрных жирандолей с мелкими хрустальными подвесками. Нижний широкий обод со сквозным орнаментом в виде причудливых завитков аканта и с козлиными головами, выполненными в технике высокого рельефа, населяют их более мелкие собратья (рис. 5). Сейчас эта люстра украшает Итальянский зал Павловского дворца.



Рис. 5. Фрагмент декора бронзовой люстры из Итальянского зала Павловского дворца. Санкт-Петербург. Мастерская И. Цеха. 1797 г. Фото автора

Второй замечательной люстрой Павловского собрания может считаться светильник из Танцевального зала. А. М. Кучумов датирует его 1798–1799 годами и приписывает мастерской И. Цеха [28, № 73]. От обруча неклассического рисунка отходят замысловато изогнутые рожки группами по два (от верхнего) и по три (от нижнего). «Дождь» устроен дважды: в завершении стеклянной балясины и под потолком, где сходятся к одной точке цепи арматуры. Шток в виде балясины, одетый в вазик «рубинового» стекла, не играет здесь роли центральной оси, так как не достигает верхней потолочной розетки. Несмотря на то что розетка из листьев лавра, охватывающая стеклянный вазик снизу, уже имеет в окончании острую пику, ниже нее хрустальные нити образуют корзину, которая, возможно, является поздней доделкой.

Все эти нетипичные для И. Цеха нюансы вынуждают нас предполагать вмешательство в его деятельность некоего архитектора. Вряд ли мы можем говорить здесь об участии Н. А. Львова, придумавшего тип так называемой «гатчинской люстры» [28, с. 122, 123; 30, № ГДМ 114, 116, 122, 129–XI]. Мы знаем, что в эти годы В. Бренна оформлял комнаты и залы дворца в Павловске. Мы также могли бы приписать люстру Дж. Кваренги, который время от времени разрабатывал проекты осветительных приборов [23, с. 52–53; 28, с. 123, № 79; 31, с. 178; 32, с. 38–40].

В данной павловской люстре присутствуют отдельно висящие крупные миндалины и небольшое количество гирлянд из мелкого граненого хрусталя. Как нам кажется, Дж. Кваренги не относился с уважением к люстрам, увешанным блестящими «безделушками». Его проекты для предметов декоративно-прикладного искусства исполнены в более строгой и величественной манере, чем у его коллег по цеху. В приписываемых Дж. Кваренги люстрах принцип стиля «арабеск» практически не встречается, хотя все элементы навеяны памятниками греческой и римской античности. В его люстрах меньше свободы, практически отсутствуют пересекающиеся линии, минимум провисающих гирлянд и хрустальных страз, к тому же часто поставленные профитки со свечами хотя и дают больше света, но усиливают ощущение монотонности и отодвигают датировку многих светильников ближе к рубежу веков.

Однако и в люстрах Дж. Кваренги присутствуют некоторые черты гротеска. Внутри огромной (340x155) деревянной люстры из партера Останкинского театра, выполненной по проекту Дж. Кваренги в начале 1796 г. миланским скульптором и резчиком Телефоро Бонавери [13, с. 38–39], свободно подвешена большая посеребренная деревянная «ваза» с накладными золочеными фигурками из папье-маше, изображающими Аполлона, Афродиту, танцующих вакханок и резвящихся амуров [13, с. 32, 146; 32, с. 38–40].

Таких люстр было четыре, и все они были оформлены типовым декором из мастичных гирлянд и папье-маше [13, с. 39]. Именно на этот рельеф на стержне-вазе стоит здесь обратить внимание, поскольку его можно трактовать не только как мотив античной вазовой живописи, но и как вариант прямоугольной плакетки типа тех, что производились английской фирмой Дж. Веджвуда и на фарфоровой мануфактуре во французском Севре.

Такой элемент традиционно связывают с орнаментом гротеска [15, с. 15–16]. Одним из первых во второй половине XVIII века его сумел применить Р. Адам в проекте стенников 1774 г. (рис. 6) [33]. Его «жирандоли», как они названы в альбоме, образуют легкие гротески со сфинксами, треножниками, круглыми медальонами, с фигурками людей в античных туниках и пеплосах, как на греческой керамике. Мотив античного

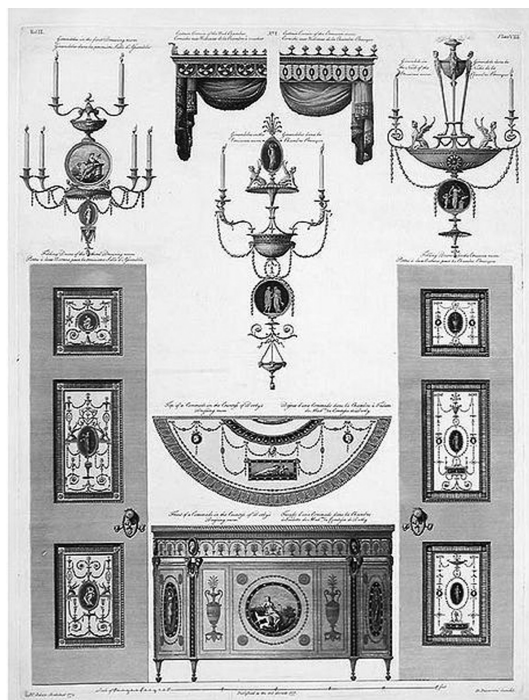


Рис. 6. Лист из альбома Р. и Дж. Адама «Details for Derby House in Grosvenor Square» 1777 г.

рельефа, или фарфоровой плакетки, встречается и в других отечественных люстрах последней четверти XVIII века, но чаще его применяли в люстрах первого десятилетия XIX века. Невольно напрашивается вывод о том, что в создании осветительных приборов не только Ч. Камерон использовал находки Р. Адама, но и его итальянский коллега Дж. Кваренги. Несомненно, деятельность последнего в области осветительных приборов «стимулировала дальнейшие стилистические поиски» в начале XIX века [32, с. 40].

Следующая люстра 1790-х годов, выполненная для Картинной галереи Павловского дворца, является примером более привычного подхода к устройству и оформлению люстры мастерской И. Цеха (рис. 7), хотя расположение и рисунок изгиба рожков здесь те же, что у люстры из Танцевального зала в Павловске. Многоэтажный стержень бирюзового стекла тянется сквозь все «этажи» светильника. Обручи обоих ярусов украшены короткими золочеными лепестками аканта. Декор нижнего обруча состоит к тому же из глазков с гранеными миндалинами — типичный прием мастерской И. Цеха.

Люстра из Туалетной императрицы Марии Федоровны с вазиками из молочного стекла, расписанными гирляндами и цветами, имитирующими фарфор (Петербург, И. Цех. 1790-е годы), была изначально выполнена для Павловского дворца [23, с. 63; 28, № 75]. Отдельные части штока, напоминающие белоснежные фарфоровые вазы с обозначенными туловом, горловиной и ножкой, расписаны в несмелой классической манере: почти на каждом сегменте стержня видна роспись в виде гирлянд или провисающих полотенец, что, в соответствии с нашей гипотезой, совпадает с программой всей композиции потолочного светильника.



Рис. 7. Люстра из Картинной галереи Павловского дворца. Санкт-Петербург. Мастерская И. Цеха. 1790-е годы. Фото из книги А. М. Кучумова «Русское декоративно-прикладное искусство в собрании Павловского дворца-музея»

Гармонично построена люстра на шестнадцать свечей из того же дворца, сделанная мастерами Петербургского стеклянного завода [28, № 79]. Металлический шток имеет редкий «дождь» сверху и компактную виноградную гроздь внизу; хорошо смотрятся рожки несложного классического рисунка и развешенные фестонами бусы из граненого хрусталя. Главной деталью здесь является ваза синего стекла, того же цвета блюдца под каждой профиткой. Четыре обруча свидетельствуют о трудностях, испытываемых конструкторами в борьбе за устойчивое равновесие всех частей. Здесь стоит еще раз восхититься мастерством И. Цеха, умевшего придать люстре жесткость с помощью только двух обручей. В начале XIX века такое умение уже не было столь необходимым. На фоне более разнообразного применения античных форм хрусталь почти вытесняется из осветительных приборов бронзой. Люстры перестают выглядеть как легкие и изящные арабесковые композиции, тяжелеют и становятся похожими на подвешенные к потолку жернова.

Несомненно, эти тенденции были заложены в искусство изготовления люстр в последней четверти XVIII века, когда на базе европейской античности, на принципах античной орнаментики возникли «екатерининские» люстры — «неожиданное и удивительное явление» в истории русского декоративного искусства [23, с. 50], одно из са-

мых интересных изобретений русских придворных декораторов. Мы, в свою очередь, попытались обосновать впервые сделанное предположение о связи художественного строя русских осветительных приборов с принципами арабесково-гротескового орнамента. Гипотеза требует дальнейших изысканий, и, возможно, в будущем будет подкреплена архивными данными или свидетельствами мемуаристов о поисках художников-декораторов в обозначенном нами направлении.

Источники и литература

1. *Воронов Н. В., Дубова М. М.* Невский хрусталь. Очерки основных этапов развития. Л.: Художник РСФСР, 1984.
2. *Соловьев К. А.* Русская осветительная арматура. М.: Государственное издательство архитектуры и градостроительства, 1950. URL: http://www.belmil.ru/book_colovev_05.html (дата обращения: 20.09.2011).
3. *Дамский А. И.* Осветительная арматура. М.: Издательство Академии архитектуры СССР, 1947.
4. Осветительные приборы конца XVII — начала XX в. в России. Каталог выставки в ГЭ / авт. вступ. ст. Л. Р. Никифорова. Л.: Аврора, 1975.
5. *Долгих Е. В.* Русское стекло конца XVIII — начала XIX века // Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1994.
6. *Ottomeyer H., Vernova N.* Vergoldete Bronzen. Meisterwerke aus dem Zarenschloss Peterhof: Knauf-Museum, Iphofen, 1998.
7. *Verlet P.* Les bronzes dorés français du XVIII^è siècle. Paris: Cahors, Grand manuels Picard, 1987.
8. *Кес Д.* Стили мебели. М.: Издательство В. Шевчук, 2008.
9. *Игошев В. В.* Новгородская церковная утварь XVI–XVII вв. // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XVI–XVII вв. М.: Северный паломник, 2008.
10. *Артемьева Е. А.* Французская декоративная бронза XVIII — начала XIX века. Коллекция Гатчинского дворца. Альбом-каталог. Гатчина: Салезианский центр «Дон Боско», 2003.
11. *Моран А. де.* История декоративно-прикладного искусства от древнейших времен до наших дней с приложением статьи Жеральда Гаси-Талабо о дизайне. М.: Искусство, 1982.
12. *Disc V. le.* Dictionnaire Raisonné du Mobilier Français. Paris: A. Morel, Éditeur, 1868. Т. I.
13. *Ефремова И., Петухова И.* Осветительные приборы. Коллекция Музея-усадьбы Останкино. М.: Издательский дом Руденцовых, 2005.
14. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990.
15. *Косоурова Т. Н.* Волшебный мир гротеска. Каталог выставки. СПб.: Славия, 2000.
16. *Демидова М. А.* Метаморфозы античного гротеска в эпоху Возрождения // Классическое искусство от древности до XX века. М.: УРСС, 2007. С. 98–122.
17. *Ракова А.* Жан Берен и судьбы гротеска // Западноевропейское искусство XVIII в. Л.: Искусство, 1987.
18. *Котте С.* Клериссо и стиль арабеск // Шарль-Луи Клериссо. архитектор Екатерины Великой. Каталог выставки. СПб.: Славия, 1997.
19. *Бирюкова Н. Ю.* Западноевропейское прикладное искусство XVII–XVIII веков. Л.: Искусство, 1972.
20. *Литвин Т. А.* Росписи Франца Лабенского в Парадной опочивальне Гатчинского дворца: история создания и гибели // Император Павел I — взгляд XXI века. Материалы Гатчинской научной конференции. СПб.: Селеста, 2004. С. 253–269.
21. *Розанцева С.* Светильники XVIII–XIX веков // Декоративное искусство СССР. 1975. № 7.

22. Петухова И. Л. Новое в атрибуции люстр Останкинского театра-дворца // Новые материалы по истории русской культуры. Сб. трудов. М., 1987.
23. Сычев И. Русская бронза. М.: Трилистник, 2003.
24. Вейнер П. П. О бронзе. Пг., 1923.
25. Вейнер П. Убранство Гатчинского дворца // Гатчина при Павле Петровиче, цесаревиче и императоре. СПб.: Лига, 1995.
26. Швидковский Д. О. Чарлз Камерон и архитектура императорских резиденций. М.: Улей, 2008.
27. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. СПб.: Азбука-классика, 2005. Т. 3.
28. Кучумов А. М. Русское декоративно-прикладное искусство в собрании Павловского дворца-музея. Л.: Художник РСФСР, 1981.
29. Екатерининский дворец. Парадные залы. Жилые покои / сост. Л. В. Бардовская, Г. Д. Ходасевич. СПб., 2010.
30. «Львовский альбом» из собрания графики ГМЗ «Гатчина». № ГДМ 114, 116, 122, 129-XI.
31. Сивков А. В. Георгиевский зал Зимнего дворца (историко-архитектурная справка) // Труды Государственного Эрмитажа. Л., 1970. XI.
32. Сычев И. О. Люстры Кваренги // Дж. Кваренги и неоклассицизм XVIII в. К 250-летию со дня рождения. Тезисы докладов конференции. ГЭ. СПб., 1994. 38–40 с.
33. Adam R., Adam J. Details for Derby House in Grosvenor Square. London, 1777. URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_and_James_Adam_Details_for_Derby_House_in_Grosvenor_Square_Published_1777.jpg (дата обращения: 09.03.2012).

Статья поступила в редакцию 17 мая 2012 г.