

Т. А. Литвин

ОБРАЗ АНТИЧНОГО ТРЕНОЖНИКА В РУССКОМ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Русский классицизм второй половины XVIII в. творчески интерпретировал античные формы и мотивы. В интерьере стала активно применяться форма античного треножника. Трехчастная композиция была характерна для стиля классицизм, и античный «трипод» пришелся как нельзя кстати.

Устойчивость треножника на любой неровной поверхности была одним из наиболее значимых его свойств. Видимо благодаря этому уже в Микенскую эпоху встречаются пифосы с тремя петлевидными ножками. Треножники широко использовались древними греками. Мы знаем, что пол в греческих домах, даже в эпоху экономического расцвета, оставался земляным, следовательно, не всегда ровным, поэтому трехногий табурет пользовался популярностью. То же можно сказать и о ранних храмах.

Особо почитался треножник греческого бога Аполлона в Дельфах. Одно из самых ранних его изображений мы встречаем на бронзовом рельефе из Олимпии около 720 г. до н. э. Изображение восседающей на треножнике Пифии или сцены борьбы Аполлона с Гераклом из-за дельфийского треножника можно встретить также на многих древнегреческих чернофигурных и краснофигурных вазах и на греческих камнях.

У греков треножник становится сакральным предметом, является по сути магическим знаком [1, с. 618]. В Афинах была целая «улица Треножников», примыкающая к театру Диониса, вдоль которой на пьедесталах были выставлены награды за победы в различных состязаниях. Здесь же стоял и знаменитый памятник хорегу Лисикрату (ок. 334 г.), получившему бронзовый треножник за победу на состязании хоров в честь праздника, посвященного Дионису [2, с. 318]. В верхней цилиндрической части памятника в каждом интерколумнии в технике невысокого изящного рельефа можно видеть пару треножников. Л. И. Акимова считает, что ранее венчавший этот монумент, а ныне утраченный треножник выступал здесь как вещный образ бога. По мнению этого авторитетного автора, в древности треножник был сугубо ритуальной емкостью, в которой бога, выражаясь мифоритуальным языком, «варили-возрождали». Памятник Лисикрату «выступает гробницей, в которой Дионис переходит от смерти к жизни» [2, с. 319]. Смерть греки воспринимали иначе, чем воспринимаем ее мы: считалось почетным погибнуть в бою, чтобы, умерев, вновь возродиться.

В искусстве этрусков также присутствовали треножники. Сохранились некоторое количество бронзовых этрусских треногих столов, сосуды для вина на треногом основании, подсвечник со статуэткой танцора [3, ил. 10а; 4, с. 230]. Г. И. Соколов упоминает этрусский треножник с рельефными изображениями сцены преследования Фетиды Пелеем [5, с. 103–104; 6, S. 27, 28]. Довольно много бронзовых треножников для храмов и святилищ было создано в VI в. до н. э. в этрусском городе Вульчи. Один из них сегодня экспонируется в Двадцатиколонном зале Нового Эрмитажа в Санкт-Петербурге



Рис. 1. Изображение столика со «звериными» ножками на античном рельефе. Фрагмент гравюры из книги Б. де Монфакона «L'Antiquité expliquée et représentée en figures» (Paris, 1722. Т. III. Ч. I)

[5, с. 105]. Оставшиеся в наследство римлянам этрусские формы канделябров, треножников, столов и различных приспособлений были усовершенствованы ими и активно использовались впоследствии.

Сохранившиеся бронзовые и мраморные образцы римской мебели и ее изображения на древних вазах, рельефах, в росписи помпейских вилл демонстрируют нам широкое применение римлянами мебели на трех ногах. Часто стол, за которым обедал римлянин, был полностью деревянным, иногда деревянная столешница опиралась на три или четыре бронзовые ножки в виде львиных лап или лап других животных (рис. 1).

Круглые табуретки на трех ножках были распространены по всей лесистой полосе Европы и в Средние века. Прототипом для них послужили, вероятно, спиленные с ветвями и опрокинутые обрубки деревьев. В XV в., когда массовое производство мебели достигло высокого уровня, они сохраняются скорее по традиции [7, с. 39]. Эта мысль Т. М. Соколовой подкрепляется существованием в Древнем Риме треногих бронзовых подсвечников, стилизованных под дерево с обрубленными сучьями и корнями, совершенно без декоративных украшений [8, р. 72, 84, 93]. Треногие готические светильники и разнообразные подсвечники мы находим в фундаментальном издании Э. Э. Виолле-ле-Дюка, посвященном декоративно-прикладному искусству французской готики [9, il. XXVI; 10, р. 53–55, 65, 90, 180, 194]. Крайне редко треножник в изысканном античном варианте встречается среди предметов мебели эпохи Возрождения. Но столики на звериных лапах были известны, по крайней мере мы находим одно такое изображение на расписанной плакетке 1540 г. лиможского мастера Пьера Реймонда, где представлена сцена мифа о Дидоне и Энее.

Ножки в виде лап льва были характерны еще для мебели древних египтян. В Греции предметы интерьера иногда имели львиные лапы и таким образом «могли метафорически связываться с образом льва, воплощавшего солнце, огонь, божественную силу» [11, с. 91, прим. 129]. Греки делали в форме звериных лап или копыт только окончание ножек мебели, верхняя часть при этом оставалась тектонической формы. У рим-

лян вся ножка стола должна была выглядеть как фигура фантастического животного [12, с. 57]. Римляне в большей степени, чем греки, относились к предмету мебели как к образу льва, так называемой «вещи-льву» [11, с. 91]. Л. И. Акимова одна из немногих обращается к проблеме метафорического образа вещи, к проблеме «животного» образа многих римских вещей и, в частности, к проблеме «львиного, хищного образа их». «Римлянин, делая сосуд на львиных лапах, или стол, или прочую вещь, мыслил эту вещь хищником, царем зверей, „жрецом“, пожирающим своих „жертв“ (не случайно на таких лапах изображается и оскаленная львиная пасть), и сама вещь воспринимается именно в этом жертвенно-культовом аспекте: на столе стоит жертвенная еда или посуда, в сосуде — жертвенное питье, в светильнике — жертвенный огонь, и так далее. Как бы ни дифференцировалось представление римлянина о вещах, за ним всегда, как за маской предка, ощущалась связь с потусторонним» [11, с. 71, 72].

Это становится очевидным, если взглянуть на мраморный картибул¹ I в. н. э. из Национального археологического музея в Неаполе с натурально выполненными мощными лапами льва, органично перетекающими в львиные головы со свирепым оскалом, на которых покоится мозаичная столешница. Встречаются и более стилизованные лапы льва в убранстве опор мраморных столов. Часто этот предмет интерьера удивляет богатством материала и оригинальностью решения. По наблюдениям Д. Кеса, среди тяжелых римских мраморных столиков-треножников можно было встретить «комбинации звериных лап с элементами фигур льва, грифа или сфинксов и листьями аканта. Несмотря на такой способ оформления, общая форма изделий благодаря богатству, гибкости и динамичности очертаний была весьма благородной. Для позднеимских форм характерна прямо-таки барочная перегруженность» [12, с. 57]. Весьма интересным экземпляром представляется мраморный треногий стол из Музеев Ватикана, где из мясистых львиных лап-ножек вырастают бутоны акантов, из которых выглядывают прикрытые львиными шкурами мужские головы (рис. 2). В другом случае крупные лапы льва завершаются подобными же акантовыми бутонами, но выглядывают из них головы львиц. Точную копию такого стола мы встречаем в одном из домов археологического комплекса Геркуланума. Есть сведения, что порой встречались «золотые и серебряные завершения ножек, а также облицовка из драгоценных пород дерева или даже черепаховых пластин», свидетельствующие о степени благосостояния владельца [13, с. 22, 23].



Рис. 2. Древнеримский столик-треножник. I в. н. э. Рим, Музеи Ватикана. Фото автора 2011 г.

¹ Картйбул (*лат.* cartibulum, cartibum) — древнеримский каменный стол на одной ножке. В I веке до н. э. — I веке н. э. в Риме были распространены картибулы из мрамора с тремя фигурными ножками в виде грифонов или львов, либо с фигурными боковыми стенками.

Треножник выполнял и утилитарную функцию жаровни, торшера или подставки. Для обогрева помещений из бронзы изготавливались фигурные треножники с жаровней. Один такой найденный в Помпеях «трипод с сатирами» (конец I в. до н.э., Неаполь, Национальный археологический музей) привлекает взоры своим откровенным эротизмом. Выразительны жесты сатиров (или приапов²), они предупреждают об опасности обжечься и об опасности быть вовлеченными в круговорот страстей. П. П. Муратов, видевший подобные предметы во время пребывания в Италии в начале прошлого века, так комментирует это явление: «Глубокая домашняя набожность, любовь к предкам и к детям сочетаются с бесстыдством эротических картин, с непристойной шуткой приапов. Не двойственным существом был вместивший все это античный человек. Двойным в сравнении с нашим был только его объем природных сил» [14, с. 326]. Людей эпохи Просвещения также шокировали «неприличие и даже скабрзность многих находок и росписей». И. И. Винкельман объяснил «неправильности» и «странности» этих сюжетов тем, что они были созданы во времена Нерона. Лишь немногие сумели «эстетически воспринять эти находки» [15, с. 311]. Нам известно, что Помпеи были местом развлечения для богатых римлян, и, возможно, этот предмет служил для возбуждения и увеселения важных гостей.

Известная бронзовая жаровня-трипод из Помпей I в. н.э. с ножками в виде сфинксов из Национального музея в Неаполе стала образцом для многочисленных интерпретаций в XVIII в. Французы первыми в конце XVIII в. исполнили с неё бронзовый треножник-геридон [16, с. 126, 127, ил. 65, 66]. Парные копии с этого античного треножника французской работы 1870-х годов представлены в экспозиции дворца в Павловске (Парадная спальня) [17, с. 138]. Они выполнены из золоченой бронзы, имеют мраморную столешницу и подножие из лазурита. Т. М. Соколова считала автором проекта данных треножников архитектора И. А. Манигетти (1819–1878) [16, с. 126, 127]. В. А. Беланина предполагала, что они изготовлены в Италии в XVIII в. [18, без паг.]. Уже сам разброс мнений и датировок говорит об их многочисленных повторениях.

Найденный в Помпеях треножник стал сенсацией. Идею его копирования подхватили с большой энергией. Первые художники, делая постановочную картину, помещали на такой треножник емкость для полоскания рук или курильницу для благовоний. Великолепный треножник на картине «Добродетельная афинянка» («Ловкая афинянка») французского художника, родоначальника французского неоклассицизма, Ж.-М. Вьена (1716–1809), написанной в начале 1760 г., почти полностью совпадает с композицией четырех торшеров Останкинского театра [19, с. 396]. На знаменитом портрете Екатерины II кисти Д. Г. Левицкого, законченном в 1783 г., императрица в образе богини правосудия указывает рукой на пылающий жертвенник. По духу сюжет немного напоминает картину Ж.-М. Вьена. Как помним, в 1783–1784 гг. Екатерина переживает пик увлечения античностью. Но в мае 1784 г. умирает А. Д. Ланской, обожаемый фаворит, глубоко разделявший ее увлечение. После этого, как нам кажется, моду на греческие и римские древности в большей степени, чем сама Екатерина, поддерживают ее приближенные и Малый Двор, и именно по этой причине почти все столики-треножники, описанные нами ниже, происходят из Павловска или из Гатчины.

² Приап (*др.-греч.* Πριάπος, также *лат.* Priapus) — древнегреческий бог плодородия; бог полей и садов у римлян. Первоначально местное малоазийское божество, в классическую эпоху культ Приапа распространился по всей Греции и Италии. Постепенно утрачивает функции бога-покровителя и становится богом чувственных наслаждений и сладострастия.

В России в конце XVIII столетия интерес к форме античного треножника возник не случайно. Когда в 1767 г. в Рим приехал И. И. Шувалов, он должен был первым делом, по поручению Академии художеств, выслать «шесть полных экземпляров всех трудов господина Пиранези, как старых, так и новых». И. И. Шувалов приобрел двенадцать томов гравюр Дж.-Б. Пиранези для Екатерины II, купив у него также «небольшую статую Велизария», барельеф работы Ф. Дюкенуа и античный мраморный треножник. Дж.-Б. Пиранези готовил в это время сборник гравюр с античных ваз, канделябров, саркофагов, треножников, который и выпустил в 1778 г. с посвящением И. И. Шувалову, он также был куплен для Эрмитажа Екатерины II [20, с. 93, 96].

Одним из самых ранних примеров применения формы треножника в русском декоративно-прикладном искусстве является хранящийся в Эрмитаже бронзовый баллотировщик (ящик для голосования), выполненный в Санкт-Петербурге бронзовщиком из Парижа Антуаном Симоном в конце 1760-х годов (рис. 3). Композиция баллотировщика не имеет аналогов. Возможно, этот необычный предмет был изготовлен по рисунку Г. И. Козлова. Об этом говорят строгий «греческий вкус» и некоторая монументальность, свойственные работам данного художника, создававшего проекты предметов декоративно-прикладного искусства для императорского двора и князя Г. А. Потемкина. Композиция из путти со щитом и короной сходна с рисунками его аллегорических заставок к книжным изданиям 1765–1767 гг. [21, с. 42, 43; 22, с. 30–41].

Невысокий (40 см) павильон завершается шаром с вензелем Екатерины II и короной, которую поддерживают два путти. Голосующий запускал руку под шелк и мог опустить свой шар (балл) в одно из трех отверстий, которым соответствовали надписи на стенках павильона: «согласные», «несогласные», «сомнительные». Амуры, судя по отверстиям в их руках, держали пальмовые ветви, теперь отсутствующие [23, с. 257, 258]. Мягкие шары из ткани попадали в одну из трех колонок, служивших одновременно ножками павильона и урнами для голосования.

А. Симон пользовался успехом при императорском дворе и неоднократно поставлял свои изделия для императорских дворцов [21, с. 43]. В течение одного года (1769/1770) он преподавал в Академии художеств. В контракте, первоначально подписанном на 6 лет, А. Симон обязался обучать «юношество оной Академии в сих искусствах, то есть пуссированию, фурмованию, литью из меди, и по оной чеканению, точению, золочению, серебрению и бронзированию» [24, с. 258, № 743, 744]. Из учеников А. Симона мы знаем только В. Б. Можалина, который кончил Академию уже при Э. Гастеклу [24, № 745].



Рис. 3. Бронзовый баллотировщик А. Симона. По рисунку Г. И. Козлова (?). 1767–1770. Государственный Эрмитаж

С. Н. Тройницкий, досконально изучивший баллотировщик, не смог определить, для какого учреждения он был исполнен. Он предположил, что баллотировщик предназначен для проведения выборов (баллотирования) в Дворянском депутатском собрании Петербургской губернии. В небольшой книжечке об этом вещественном памятнике он приводит текст указа Петра I 1720 г. о введении «баллотирования шарами». Следующий указ о баллотировании относится уже к 1766 г. [23, с. 260]. Возможно, баллотировщик стал откликом на указ Екатерины II. На изготовление столь оригинальной вещицы А. Симона могла вдохновить идея, что императрицу, мыслившую себя покровительницей искусств, наук и справедливой войны, следует окружить атрибутами богини Минервы.

Приведем здесь отрывок из греческого мифа. Афина-Паллада (или Минерва) собрала совет афинских мудрецов на вершине горы Ареопаг. Им предоставлялось право «разсудить дело Ореста, и это послужило началом совета старцев, сохранившего название Ареопаг. Когда мудрецы порешили баллотировать этот вопрос посредством белых и черных шаров, она положила белый шар и тем освободила Ореста от преследований Эринний...» Далее Орест едет в Тавриду, где находит свою сестру Ифигению [25, с. 46].

Присутствие в этой истории Ифигении еще больше подталкивает нас к гипотезе о связи всей истории с русской императрицей. Позже тема мифа об Ифигении будет актуализирована в различных областях искусства. Происходило это в следующем внешнеполитическом контексте. Напомним, что в 1770–1780-е годы Россия вела яростную борьбу за Крым. Европейские деятели искусств живо отвечают на внешнюю политику Екатерины II: в 1778 г. австрийский композитор К. В. Глюк, живущий в то время в Париже, пишет оперу «Ифигения в Тавриде» (по драме Г. де ла Туша и по трагедии Еврипида)³. В 1787 г. Екатерина II едет в Крым через основанные Г. А. Потемкиным Екатеринославль и Херсон, греческое название которого намекало на название древнего Херсонеса. Русскую императрицу сопровождает австрийский император Иосиф II, ее политический союзник по «Греческому» проекту. В тот же год в Веймаре из под пера И.-В. Гёте выходит прекрасный стихотворный вариант трагедии Еврипида «Ифигения в Тавриде»⁴. Чуть раньше в росписях Агатового кабинета Царскосельского Большого дворца появляется изображение Пантикапея — символа столицы Боспора, а для русских тогда — символа владения Крымом и Черным морем [26, с. 39, 40]. Таким образом, мы предполагаем, что изготовление баллотировщика имело глубокий символично-мифологический подтекст и отражало в какой-то мере внешнеполитические притязания России.

Возможно, А. Симон рассчитывал сделать рекламу своей деятельности столь необычным подарком, но что-то ему помешало, или подарок не был принят, так как слишком прямолинейно намекал на свободное волеизъявление. Другая версия может быть связана с тем, что в 1769 г. А. Симон мог сделать этот ящик для Академии художеств⁵. Мастер был воспитан в европейских традициях, где каждое научное или учебное учреждение обладало какими-то символическими регалиями, старинными трофеями и др. В 1769 г. А. Симон, поступая на службу в Российскую Академию художеств, лелеял надежду на демократические преобразования в духе Просвещения. Известно, что бал-

³ Опера «Ифигения в Авлиде» была написана им еще в 1774 г. по трагедии Ж. Расина.

⁴ Вариант в прозе появился в 1778 г.

⁵ В Государственный Эрмитаж ящик поступил в 1919 г. из Жилищной коллегии Василеостровского района (собр. Якобсона). Это означает, что географически прибор какое-то время, а возможно, весь период своего вынужденного «простоя», находился на Васильевском острове, рядом с Академией художеств.

лотирование применялось в XVIII в. в ряде учреждений, в том числе в Императорской Академии художеств. Именно в 1769 г. в результате баллотирования Иван Старов был переведен из «назначенных» в «академики» [24, № 106, 125]. Не отработав контракта, французский мастер вскоре ушел из Академии и в 1770 г. навсегда покинул Россию.

Закономерно, что при Павле I принятие решений путем голосования сошло на нет: «Кавалерская дума ордена св. Владимира хотела применить баллотирование при перемене нисшей [так. — Т. Л.] степени ордена на высшую, но на это не последовало соизволения императора Павла Петровича» (Полное Собрание Законов Российской Империи. СПб., 1830. Т. XXXIX, 1824 г., № 30117. Цит. по: [23, с. 260]). С. Н. Тройницкий в начале 1920-х годов считал изучение баллотировщика своевременным, так как после революции 1917 г. актуальной стала сама тема выборов. В год, когда С. Н. Тройницкий писал свою статью (1921), данный баллотировщик употреблялся при выборах в Совете Эрмитажа [23, с. 257].

Возможно, первое изображение треножника в интерьере появилось в России по инициативе большого мастера русского классицизма, архитектора Чарльза Камерона, в плафоне Агатовых комнат в Царском Селе. Выполненные в технике невысокого рельефа треножники там изображены рядом со сфинксами. Видимо, убранство сложилось еще в XVIII в., так как нам известен лист с эскизом подобного античного треножника из увража художника-орнаменталиста, последователя Р. Адама, М. А. Перголези. Именно такой тип треножников заменил скульптуры на пандусе Камероновой галереи в Царском Селе спустя несколько десятилетий, а именно в 1826 г.

Свой интерес к треножникам Ч. Камерон проявил еще в альбоме рисунков ваз, светильников, кувшинов, канделябров, столиков-треножников и др., начатом в Лондоне в 1764 г. Д. О. Швидковский предполагает, что в то время молодой художник имел намерение заняться проектированием предметов декоративно-прикладного искусства. Альбом Ч. Камерона сохранился в библиотеке Санкт-Петербургского государственного университета путей сообщений. Видимо, он прибыл с Ч. Камероном в Россию и никогда ее не покидал [27, с. 35]. Используя мотив треножника в интерьерах Царскосельского дворца, мастер безупречно сочетал его с другими античными атрибутами.

Как мы уже писали выше, с середины 1780-х годов количество предметов искусства, ориентирующихся на античность, увеличивается при дворе наследника престола. Залы Гатчинского и Павловского дворцов в это время украшают треногие канделябры работы французских бронзовщиков, приобретенные или заказанные великокняжеской четой в лучших мастерских Парижа, вероятно, во время европейского путешествия. В Башенном кабинете Марии Федоровны в Гатчинском дворце находилась изящная курильница в форме треножника, изготовленная во Франции в 1770–1780-е годы [28, с. 32, 56]. Широко известно, что граф и графиня Северные посещали парижские ателье и мастерские, приобретали предметы декоративно-прикладного искусства, демонстрируя при этом тонкий вкус и большие познания в искусстве.

В Будуаре Павловского дворца и сейчас еще экспонируется курильница из итальянских мраморов в виде треножника с фигурой орла — подарок короля Сардинии Виктора Амадеуса III великому князю Павлу Петровичу в 1782 г. во время его заграничного путешествия. Это произведение искусства выполнил итальянский мастер Б. Ферреро из г. Турина [17, с. 131] (рис. 4).

В 80-х — первой половине 90-х годов XVIII в. подобных предметов становится все больше, появляются также предметы, выполненные в России. Бронзовые столы-тре-



Рис. 4. Мраморный треножник из Будуара императрицы Марии Федоровны в Павловском дворце. Италия, Турин. Мастер Б.Ферреро. Фото автора 2012 г.

ножники с фарфоровой, стеклянной и каменной столешницей, окаймленной ажурным бортиком, стали выходить из моды лишь в 1820-е годы. По заказам императорского двора бронзовые столы в 1790-е годы исполняли бронзовщики К.Г.Дрейер и П. Ажи, а позднее, в начале XIX в., — Ж.П.Ланкри и И. Дипнер [21, с. 80]. Их часто делали для определенного фарфорового *déjeuner* (франц. — «для завтрака»), и эти маленькие изящные сервизы символизировали «момент имитации функции», так как никто и никогда, за редчайшим исключением, из них не пил [29, с. 123].

Еще одним свидетельством интереса хозяев дворца к форме античного треножника является гипсовая скульптура Египетского вестибюля, где рядом с тремя фигурами фараонов, олицетворяющих месяцы Март, Апрель и Ноябрь (скульптор И.П.Прокофьев, мастер И.В.Григорьев, Россия, 1784–1786 гг.), установлены гипсовые изображения жертвенника, курильницы и треногого столика соответственно каждому месяцу [17, с. 18–21]. Странно, что треножники здесь выставлены атрибутом египетских правителей, но такая путаница имела место в конце XVIII в.

Несомненно, что треножник считался атрибутом древнегреческого бога Аполлона. Оракул в Дельфах был посвящен именно ему. Согласно мифу, Аполлон убил дра-

кона Пифона, когда-то преследовавшего его мать, и, сняв с него шкуру, обернул ею треножник, на котором сидела Пифия [25, с. 75]. К слову сказать, Аполлон Бельведерский, самое знаменитое изображение бога — покровителя искусств, когда-то держал в руках лук, ныне утраченный. Считалось, что он изображен в момент выстрела, когда его смертоносная стрела пронзила дракона Пифона. Скорее всего, во время своего пребывания в Риме великий князь Павел Петрович видел статую в зале Бельведер в Ватикане, и, конечно, она не могла оставить его равнодушным.

В то время при Малом Дворе существовал «культ» Аполлона. Образ Аполлона примеряли к великому князю уже в юности. Впоследствии тема Аполлона-мусажета неоднократно варьировалась в Павловске. Интересные суждения по этому вопросу можно найти в статье В. Н. Моряхиной [30]. Этому сопоставлению могли служить идеализированные мечты и устремления маленького наследника престола, а также его приятная наружность и гармоничное сложение, которое отмечали современники Павла Петровича в пору его детства и ранней юности. Н. А. Осминская предлагает задуматься над тем, что «в качестве эмблемы Знания, шире, Просвещения из всего сонма олимпийцев был выбран именно бог поэзии и солнечного света, музочет Аполлон: образ Аполлона как нельзя более точно эмблематизировал идею энциклопедизма» [31, с. 318]. О. Я. Неверов, изучая пластическое убранство Михайловского замка, заметил, что не случайно в нишах на южном фасаде здания стояли две мраморные статуи — Аполлон Бельведерский и Диана Версальская, — украшающие главную аллею Летнего сада до последней его реставрации. О. Я. Неверов так сформулировал программный смысл этого пластического декора: «Новая резиденция императора — обиталище истинного просвещения, вкуса, изящества, ясности, целомудрия...» [32, с. 17–18].

Мы пытаемся связать существующий при Малом Дворе «культ» Аполлона и факт часто встречающихся треножников в интерьерах великокняжеских и императорских дворцов. В парадных дворцовых залах конца XVIII — начала XIX в. треножник был в некотором смысле ритуальным предметом интерьера. На такие столики ставили обычно дорогие хозяину предметы, прекрасные вазы, камерные вотивные фарфоровые сервизы дежене, мода на которые возникла в России во второй половине 1780-х годов [29, с. 123]. Последние часто делали с видами Павловска, Гатчины, Михайловского замка и предназначали для определенного столика [33, с. 41].

Вспомним тот факт, что в России «порцелиновые» вещи демонстрировались как атрибуты новой национальной культуры. Анфилада классицистического дворца являлась образом и миниатюрной моделью, метафорой афинской улицы треножников. Петербург был молодым городом, здесь не было средневековых сокровищниц, которыми славилась Москва и другие древние города русского государства [34, с. 23]. Царь Петр Алексеевич ничего не взял с собой в Петербург, здесь с нуля складывались новые коллекции совсем другого искусства. Поэтому все самое ценное: старинные артефакты из Западной Европы и новые предметы обстановки, долженствующие прославлять современную Россию, — находилось вместе в одних и тех же парадных интерьерах дворцов знати и императорской семьи.

В 1798 г. в Санкт-Петербурге был создан бронзовый столик с синей стеклянной столешницей для чайного сервиза из Павловского дворца. Завершение каждой бронзовой ножки здесь выполнено в форме головы львицы. Возможно, идея исполнения столика возникла в момент, когда в 1797 г. в день именин Марии Федоровны Стани-

слав-Август Понятовский, восторгавшийся изящной обстановкой Павловска, «поднес ящик, который заключал в себе бронзовый треножник, украшенный фигурами, вылитыми из золота в подражание древним образцам из Геркуланума. Этот треножник поддерживал поднос из севрского фарфора с венком из виноградной лозы, среди которого изображался сюжет из сказок» [35, с. 595; 36, с. 71].

Треножник и без того имел форму предмета легко перемещаемого, воздушного, тонконогого. Выполненный из стекла, он представлял собой вещь еще более драгоценную, к которой, возможно, почти и не прикасались. И. К. Ботт пишет: «...стекло, как материал для мебели почти немислимый, совершенно меняло представление о его тонике. Мебельные предметы, призванные нести определенную физическую нагрузку, в этом материале почти дематериализовались, дразнили воображение игрой световых эффектов, создавая иллюзию легкости и парения» [37, с. 141]. По всей видимости, мастера мебельного искусства, подгоняемые достижениями императорских заводов, в это время уже решительно экспериментировали с различными дорогими «немебельными» материалами, такими как стекло, фарфор, самоцветный камень. Но этот факт был отмечен только в Петербурге.

Одновременно со стеклянным столиком в 1798 г. был выполнен стол-треножник с видом Павловска «Руина и Черный мост» на фарфоровой столешнице и бронзовом треногом основании, который можно назвать одним из шедевров нового национального стиля (рис. 5). Он имеет очевидное сходство со столиком из синего стекла. Каждая плавно изогнутая дугой ножка заканчивается также головой львицы, две треугольные проножки (одна на средней высоте, другая внизу), как и у предыдущего столика, имеют вид объемных акантовых розеток золоченой бронзы весьма изысканного рисунка, обе завершаются шишкой пинии. Круглую фарфоровую столешницу обрамляет ажурный позолоченный бортик со сквозным орнаментом в виде акантовых побегов.

В том же 1798 г. стол был подарен императрице Марии Федоровне в день ее тезоименитства, когда семья Павла отмечала праздник в Петергофе [38, с. 86, 87]. В счетах Императорского фарфорового завода сохранился документ об исполнении еще одного подобного предмета и к нему дежене [33, с. 41].

Надо отметить, что супруга великого князя Павла Петровича Мария Федоровна (урожденная принцесса Вюртемберг-Штутгартская) сыграла большую роль в изобретении занятных предметов для украшения дворца. Члены владетельных семей Европы считали необходимым учить детей различным искусствам. Великая княгиня Мария Федоровна обладала навыками резьбы по кости и камню и сама создавала предметы для комнат Павловского дворца, подарки матери-императрице, супругу и детям. Возможно, отчасти для нее Чарльз Камерон создал два маленьких кабинета в Большом Царскосельском дворце рядом с Опочивальней Екатерины II — Живописный и Резной (Скульптурный). Резной предназначался для занятий резьбой по кости [26, с. 63]. В драгоценных поделках, созданных великой княгиней и позднее императрицей Марией Федоровной, мы неоднократно встречаем форму античного треножника. Неопытная рука чувствуется в чернильном приборе из Коврового кабинета в Павловске, выточенном императрицей по рисункам В. Бренна и К. Росси при участии мастера Н. Фая. Вся конструкция кажется очень неустойчивой из-за того, что значительно сужена книзу. Другие вещи более удались великой княгине. Ее глаз и рука тренировались уже оттого, что ее окружали талантливые архитекторы и художники, мастерство которых также постоянно совершенствовалось.



Рис. 5. Стол с фарфоровой столешницей из собрания ГМЗ «Павловск». 1798. Роспись по акварели С. Ф. Щедрина «Руина и Черный мост в Павловске». Фото из книги А. М. Кучумова «Русское декоративно-прикладное искусство в собрании Павловского дворца-музея»

Императрица Мария Федоровна имела склонность к «обожещению» всего, что было связано с детьми и с ее родителями⁶. У нее была своя, понятная только ей, мифология: она с трепетом относилась ко всем семейным реликвиям [39]. Скорее всего она верила, что вещи оказывают влияние на человека, вступающего с ними в отношения, что они в какой-то степени формируют поведение и образ жизни. В середине XX в. А. Салтыков, известный знаток керамики, писал: «...всеми чувствами человек утверждает себя в предметном мире», «...всякое произведение прикладного искусства является образом человеческих чувств» [40, с. 75]. Так и супруга Павла Петровича наполнила Павловский дворец предметами, часто выполняющими votivную функцию: столиками-треножниками, курильницами, столами-храмами, вазами-урнами, — и это не просто было новой формой, или новым типом мебели, а демонстрировало приверженность хозяев новому вкусу, их образованность.

Емкую характеристику этому явлению дала Н. В. Сиповская. Описанное выше «удивительно соответствовало характеру великосветского быта XVIII века, противо-

⁶ Можно в данной связи вспомнить памятник родителям Марии Федоровны в Павловске; и по сей день в Гатчине хранятся их мраморные бюсты работы И.-Г. Даннекера, один из которых выполнен посмертно.

речиво сочетавшему натуральность исполнения с условностью общего плана затей. Предметы, оформлявшие его [быт], одинаково должны были быть реальными и в то же время как бы взятыми из некой Аркадии, тоской по которой было проникнуто все столетие, особенно время классицизма, его программной ностальгией по „золотому веку“ античности» [29, с. 123]. Нет сомнений в том, что многие предметы такой обстановки повторяли античные формы, использовали многочисленные античные темы и мотивы. Позже, в начале XIX в., существовало даже целое стилистическое течение «павловский романтизм», происходившее от слова «Павловск», а не от имени императора [41, с. 201].

Преобразался стараниями Павла I и Гатчинский дворец, без сомнения, при активном участии его супруги. В Малиновой гостиной этого пригородного дворца в 1916 г. П. П. Вейнера привел в восхищение «великолепный бронзовый стол-треножник, покрытый доскою, набранною из небольших пластинок разнovidного агата». Он «совершенно классичен» и «представляет очень вольный вариант тех античных мраморов, которые вскоре стал славно копировать весь классицирующий мир; большая свобода сочинения выразилась в деталях ножек, где так неестественно, но с красивой причудою, головы львиц выходят из аканфа, скрадывающего также начало дубовых веток, усеянных желудями и выпускающего еще ветви с виноградом; последние необходимы были, чтобы прикрепить цепи, на которых висит длинная амфора; но с началом строгого Ампира ее не будут снизу заключать виноградом, как не будут допускать такие изгибы ножек, полоски бус, сложный рисунок верхней решетки» [42, с. 100] (рис. 6).

Сейчас стол-треножник занимает свое место в Малиновой гостиной Гатчинского дворца. При его внимательном рассмотрении возникает ощущение, что столик сделан в пару к столам с фарфоровой столешницей и со столешницей синего стекла из Павловска. Одинаковая форма львиных лапок, кривизна прогиба ножки, сделанные явно по одной модели морды львиц, идентичный кованый рисунок золоченого бортика и об-



Рис. 6. Бронзовый стол-треножник из Малиновой гостиной Гатчинского дворца. Россия, Петербург. 1798 г. Фото предоставлено ГМЗ «Гатчина»

щее настроение трех столиков только подтверждают наши догадки. Разница заключается в материале, из которого выполнена столешница (в первом случае — фарфор и стекло, во втором — агат), в наличии провисающих цепей с вазочкой в гатчинском треножнике, и в том, что бронза гатчинского столика целиком позолочена, в то время как треножники из Павловска имеют ножки из бронзы, тонированной «под античную». Фарфоровый и стеклянный столики производят впечатление изящных женских, агатовый можно назвать мужским. Размер его также значительно превосходит павловский столик. Зная о шутовском соперничестве между Марией Федоровной, занимающейся благоустройством Павловска, и Павлом Петровичем, являющимся единоличным хозяином Гатчинского имения, можно предположить, что столики были сделаны почти одновременно для помещения их в конкурирующие дворцы, и датировать гатчинский треножник 1798 г.

Нечто общее с этими столиками в настроении и в композиции имеет четырехногий столик, который приводит П. П. Вейнер в уникальной статье об убранстве Гатчинского дворца. Как пишет этот знаток искусства, среди мебели в Парадной опочивальне в 1916 г. находился «прелестный черный палисандровый столик, украшенный бронзой. Не позже ли он внесен в эту комнату, когда Мария Феодоровна уже вдовой жила здесь? На эту мысль наводят строгость орлиных голов — уже не спокойно-величественных орлов дореволюционного времени, а хищных и воинственных орлов Империи, — орнамент нижней части подставки и вялые аканфы на выгнутых ножках; но очертания верхней части, облегающие ее бронзовые пластинки, розетки на углах, изящность прогиба ножек еще говорят за XVIII век; особенно же к такому выводу побуждают легкость и замысловатость перехвата ножек змеею, для чего в дни Империи, вероятно, нашли бы более строгий и сухой прием» [42, с. 104–105]. Четыре ножки опираются на платформу, каждая из них оканчивается бронзовым шариком, выше которого ее охватывает небольшая муфта из мелких листьев аканта. Тип золоченых орлиных головок явно был взят с французских образцов, в частности с канделябров по проекту Ж.-Д. Дюгура (1749–1825), экземпляры которых находились в нескольких императорских дворцах Европы [43], а также в Гатчине [42, с. 130, 131].

Еще один дамский рабочий столик-четырёхножник из Павловска русской работы выполнен из карельской березы, что сразу относит предмет к рубежу веков. Он декорирован золочеными плакетками с изображением сцен из античной мифологии [17, 122, 123, 125]. Плавно изогнутые деревянные с копытцами ножки стола завершаются головами сатиров с бараньими рогами, что нетипично для русских столиков этого времени.

Один из современных исследователей декоративно-прикладного искусства считает, что появление четвертой ножки у столика-треножника было связано с тем, что «петербургский мастер словно постоянно опасался, что его произведение будет недостаточно красиво, и потому украшал его все новыми и новыми элементами декора» [21, с. 76, 79]. Так, около 1800 г. появляется столик на двух ножках в виде сфинксов из карельской березы, находящийся сейчас в собрании Эрмитажа.

Передельывать треножники в четырёхножники в России научились еще в середине 1780-х годов. Характерной парой обращения треножника в четырёхножник можно считать два стола работы тульских мастеров. Круглый стальной стол-экран 1785 г. находится в эрмитажной коллекции. Стол имеет опору, ножками которой служат фигурки чешуйчатых дельфинов [37, с. 408]. В том же году для Екатерины II в Туле был из-

готовлен стол-экран с квадратной столешницей на четырех лапах-опорах, также украшенных фигурками чешуйчатых бронзовых дельфинов. Специалисты считают, что сложная конструкция предмета (столешница поворачивается и ставится вертикально в виде экрана) свидетельствует о несомненном влиянии английской мебели [37, с. 124].

По-видимому, императрица Екатерина II не вдохновлялась треножником как формой, пригодной для ее личного пространства. В быту ей были более удобны столики-бобрики и небольшие прямоугольные столы. Баллотировщик А. Симона, если он предназначался для нее, был, очень может быть, единственной неловкой попыткой навязать ей этот популярный древнегреческий мотив.

Применение новых технологий и использование новейших материалов в столах-треножниках пришлось на эпоху Павла I и было обусловлено художественными вкусами императора и императрицы. После смерти Павла вся обстановка в Гатчине была как бы законсервирована. Совершенно по-другому развиваются события в Павловске. В 1803 г. дворец горит, и восстановлением его интерьеров и частичным возобновлением обстановки занимается архитектор А. Н. Воронихин, помощником его становится молодой К. И. Росси. По рисунку А. Н. Воронихина в 1806 г. из карельской березы и бронзы была создана треногая курильница-жардиньерка [44, с. 64; 45, № 36]. В 1808 г. по замыслу архитектора в залах Мира и Войны появляются парные хрустальные вазы-треножники. В этих предметах мы видим момент инерции XVIII в., на волне которой и развивается талант А. Н. Воронихина как мастера предметов декоративно-прикладного искусства, благодаря которому форма античного треножника прочно и надолго утвердилась в стиле ампир. Подобные предметы для Павловска выполняются в это время также по рисункам Тома де Томона [45, № 111, 114, 115].

Рассмотрев немногие экземпляры русских столиков треножников конца XVIII в., мы можем прийти к выводу, что, как и многие античные треножники, они изготавливались из бронзы, но время изготовления русских каменных треножников, на манер античных мраморных, наступит позже. Из добытых на Урале пород цветного камня пока выкладываются только столешницы. В разнообразии столешниц: фарфоровых с росписью, стеклянных, набранных в технике «русской мозаики», — не повторявших древние образцы, отразились реальные результаты, достигнутые к этому времени художественной и горнодобывающей промышленностью. Подножие нескольких столиков, как мы выяснили, часто делалось по одному рисунку. Однако предметов, напоминающих античный треножник, было еще слишком мало, чтобы говорить о национальном почерке.

Увлечение античными формами в таком изысканном и утонченном варианте было возможно лишь для небольшой элитарной группы аристократов, среди которых отметим И. И. Шувалова, Н. Б. Шерметева, Н. Б. Юсупова и др. Первый, как помним, приобретал в Италии античные треножники и гравюры с их изображением. Второй наполнил Останкинский дворец-театр разнообразными деревянными треногими торшерами и курильницами. Третий был в свите графа и графини Северных в их долгом европейском путешествии, следовательно, пристрастия в искусстве Н. Б. Юсупова, будущего директора Императорских стеклянного и фарфорового заводов, на которых и были изготовлены уникальные фарфоровые и стеклянные столы-треножники, формировались в те же годы и на тех же материалах, что и вкусы будущего императора.

Треножники XVIII в. задумывались как декоративные, а следовательно, по функции не повторяли античные. Они не несут воспоминаний о мрачном оракуле, о стран-

ных пророчествах Пифии, о жертвенной пище, связанной не только с культом, но и с семейной трапезой, о средиземноморских зимах, когда огонь треножника должен был согреть и осветить помещение. В конце XVIII столетия столики-треножники воплощали в себе идею совершенства, как через понимание гармонии, так и через красоту современных качественных материалов.

Источники и литература

1. *Власов В.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. СПб.: Азбука-классика, 2008. Т. IX. 765 с.
2. *Акимова Л. И.* Искусство Древней Греции. Классика. СПб.: Азбука-классика, 2007. 460 с.
3. *Колпинский Ю. Д., Бритова Н. Н.* Искусство этрусков и Древнего Рима. М.: Искусство, 1982. 112, LXIII с. (Памятники мирового искусства. Вып. 7.)
4. *Моран А. де.* История декоративно-прикладного искусства от древнейших времен до наших дней. М.: Искусство, 1982. 577 с.
5. *Соколов Г. И.* Искусство этрусков. М.: Слово, 2002. 206 с.
6. *Pfister K.* Die Etrusker. München: F. Bruckmann, 1940. 135 S.
7. *Соколова Т. М.* Художественная мебель. М.: Сварог и К, 2000. 164 с.
8. Della Antichità di Ercolano. Т. 1–10. Napoli: Regia Stamperia, 1792. Т. 8. Le Lucerne ed I candele. D'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione. 346 p.
9. *Violet-le-Duc E. E.* Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne a la Renaissance. Vol. 1–6. Paris: A. Morel, Éditeur, 1868. Vol. 1. 443 p.
10. *Violet-le-Duc E. E.* Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne a la Renaissance. Vol. 1–6. Paris: A. Morel, Éditeur, 1871. Vol. 2. 536 p.
11. *Акимова Л. И.* Античный мир: вещь и миф // Вопросы искусствознания. 1994. № 2–3. С. 53–93.
12. *Кес Д.* Стили мебели. М.: Изд-во В. Шевчук, 2008. 268 с.
13. *Миллер Д.* Мебель. Все стили от древности до современности. М.: АСТ-Астрель, 2006. 560 с.
14. *Муратов П. П.* Образы Италии. М.: Терра: Республика, 1999. 588 с.
15. *Дмитриева М.* Винкельман и метаморфозы классического идеала. Искусство Германии конца XVIII — первой трети XIX века // Вопросы искусствознания. 1996. Т. IX, № 2. С. 304–321.
16. *Соколова Т. М.* Орнамент — почерк эпохи. Л.: Аврора, 1972. 148 с.
17. Государственный музей-заповедник Павловск. Полный каталог коллекций. СПб.: ГМЗ «Павловск», 2008. Т. I. Дворец. Вып. 2. Интерьеры. Парадные залы. 239 с.
18. Павловск: дворцово-парковый ансамбль / сост. В. А. Беланина. Л.: Лениздат, 1989. [382] с.
19. *Ефремова И., Петухова И.* Осветительные приборы. Коллекция Музея-усадьбы Останкино. М.: Издательский дом Руденцовых, 2005. 446 с.
20. *Левинсон-Лессинг В. Ф.* История картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1986. 423 с.
21. *Сычев И.* Русская бронза. М.: Трилистник, 2003. 231 с.
22. *Воронов М. Г.* Гавриил Игнатьевич Козлов. Жизнь и творчество. Л.: Художник РСФСР, 1982. 115 с.
23. *Тройницкий С. Н.* Баллотировальник екатерининского времени // Известия Российской Академии Истории Материальной Культуры. 1921. Т. I, № 24. С. 257–260.
24. Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии Художеств за сто лет ее существования: в 3 ч. / под ред. Н. П. Петрова. СПб.: [Б. и.], 1864. Ч. 1. 1758–1811. IV, 782 с.
25. *Менар Р.* Мифы в искусстве старом и новом. М.: Молодая гвардия, 1992. 276 с.

26. Козьян Г. К. Чарлз Камерон. Л.: Лениздат, 1987. 177 с.
27. Швидковский Д. О. Чарлз Камерон и архитектура императорских резиденций. М.: Улей, 2008. 320, LXX с.
28. Артемьева Е. А. Французская декоративная бронза XVIII — начала XIX века: коллекция Гатчинского дворца: альбом-каталог. Гатчина: Дон Боско, 2003. 72 с.
29. Сиповская Н. В. Фарфор Императорского фарфорового завода последней четверти XVIII века. К проблеме рокайльных традиций в классицизме // Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 121–126.
30. Моряхина В. Н. «Надобно Вам быть и покровителем муз российских» — образ Аполлона и личность Павла I // Император Павел I — взгляд XXI века. Материалы Гатчинской научной конференции. СПб.: Селеста, 2004. С. 232–241.
31. Осминская Н. История одного замысла, или Судьба одной утопии. «Большой и Красивый дом» графа Н. П. Шереметева и идея Пантеона Искусств // Искусствознание. 1998. № 2. С. 303–332.
32. Неверов О. Михайловский замок — пластическая аллегория судьбы «русского Гамлета» // Наше наследие. 1996. № 38. С. 17–24.
33. Государственный музей-заповедник Павловск. Полный каталог коллекций. СПб.: ГМЗ «Павловск», 2009. Т. VII. Фарфор. Вып. 1. Императорский фарфоровый завод. Конец XVIII — начало XX века. 172 с.
34. Казакова В. В. Частные собрания декоративно-прикладного искусства в контексте русской культуры XVIII — первой половины XIX вв.: дис. ... канд. искусств. / С.-Петербург. гос. художеств.-пром. акад. им. А. Л. Штиглица. СПб., 2009. 24 с.
35. Горяинов С. Художественные впечатления короля Станислава-Августа о своем пребывании в С.-Петербурге в 1797 г. // Старые годы. 1908. Окт. С. 584–614.
36. Сиповская Н. В. Фарфор в России XVIII века. М.: Пинакотекa, 2008. 389 с.
37. Ботт И. К., Канева М. И. Русская мебель. История. Стили. Мастера. СПб.: Искусство-СПб, 2003. 507 с.
38. Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. СПб.: Славия, 2003. 279 с.
39. Ёлкина А. Завещание императрицы // Старая Гатчина. 200 лет / сост. А. Бурлаков. СПб.: Лига, 1996. С. 35–46.
40. Салтыков А. Б. Самое близкое искусство. М.: Просвещение, 1968. 295 с.
41. Грашин А. А. Краткий курс стилиевой эволюции мебели. М.: Архитектура-С, 2007. 413 с.
42. Вейнер П. Убранство Гатчинского дворца // Гатчина при Павле Петровиче, цесаревиче и императоре. СПб.: Лига, 1995. С. 67–164.
43. Verlet P. Les bronzes dorés français du XVIIIè siècle. Cahors: Grand manuels Picard, 1987. 478 p.
44. Соколова Т. М., Орлова К. А. Глазами современников. Русский жилой интерьер первой трети XIX века. Л.: Художник РСФСР, 1982. 182 с.
45. Кучумов А. М. Русское декоративно-прикладное искусство в собрании Павловского дворца-музея. Л.: Художник РСФСР, 1981. 379 с.

Статья поступила в редакцию 14 июня 2012 г.