

«РИМСКИЙ» СТИЛЬ В «МАЛЬТИЙСКИХ» ГАРНИТУРАХ ПАВЛА I

Россия вплотную подошла к стилю ампир в конце XVIII столетия, что не замедлило отразиться в произведениях декоративно-прикладного искусства. Очевидно, что в конце павловского царствования в русском декоративно-прикладном искусстве наиболее прочные позиции заняли древнеримские формы и мотивы. Причины преобладания «римского» стиливого направления в русском искусстве в конце XVIII века, возможно, крылись в том, что еще в начале века образ «Москвы – третьего Рима» занял в умах русских правителей важное место¹. Огромный интерес к стилистике Рима, как древнего, так и Рима XVIII века, отчасти был унаследован от архитектуры барокко и появился в России вместе с отцом и сыном Растрелли, но большей частью, возник в связи с новым увлечением античным прошлым.

В Италии начиная с 1750-60-х годов ведется спор между сторонниками насаждения в Древнем Риме греческой культуры, с одной стороны, и сторонниками самостоятельности римлян по отношению к грекам, с другой. Художники, археологи-самоучки, коллекционеры, скульпторы-реставраторы во второй половине XVIII века выбирают между сторонниками *греческого* (И. -И. Винкельман, А. -Р. Менгс, И. Ф. Рейфенштейн и др.) и *римского* (Дж.-Б. Пиранези, Ш. -Л. Клериссо, Ж.-М. Вьен и др.). Спорят большей частью о том, кем были построены Помпеи, Геркуланум, Стабии и резцу какого мастера принадлежит та или иная скульптура – греческому или римскому.

«Римское» стиливое направление поддерживалось деятельностью членов Французской Академии в Риме, которые в 1760–80-е годы интенсивно изучают город. Пенсионерами Французской академии делаются обмеры, чертежи, модели. Постепенно в сферу современного искусства проникает все больше римских мотивов и образов, поскольку ширится круг изображений римской античности, в то время как Греция остается практически недоступной до 1830-х годов. «Певцом» Рима

¹ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Отзвуки концепции Москва – Третий Рим в идеологии Петра Первого: К проблеме средневековой традиции в культуре барокко // Художественный язык Средневековья. М.: Наука, 1982. С. 236–249.

стал знаменитый художник и гравер Дж.-Б. Пиранези, оказавший огромное влияние на декоративно-прикладное искусство классицизма как в Западной Европе, так и в России.

Дискуссия между сторонниками «римского» и «греческого» вряд ли достигала образованной части российского общества. Однако, изучая екатерининское время, можно обнаружить большой интерес к эпохе древнеримского императора Октавиана Августа, при котором утверждалась империя и формировался стиль так называемого «августовского классицизма». Стиль классицизма как в Европе, так и в России, взял лучшее из этого периода существования римского государства, когда величие Рима возрастало, а все искусства находились на пике своего расцвета².

Став императрицей, Екатерина II демонстрировала огромный интерес к истории и искусству Древнего Рима. Известно, что вскоре после приезда в Россию она, по свидетельству В. О. Ключевского, пробовала читать «серьезные книги, между прочим, «Жизнь Цицерона» и Монтескье о причинах величия и упадка Римской республики. *С большим трудом* [она] достала эти книги в Петербурге, но прочла две страницы о Цицероне, потом принялась за Монтескье, который заставил ее задуматься, но, не будучи в состоянии читать последовательно, она стала зевать...»³. Значительно позже она «расширила емкость своей мысли», после чего «Анналы» Тацита произвели «необыкновенный переворот в ее голове, заставив ее видеть многие вещи в черном свете»⁴.

В 1760-е годы в результате многолетней работы В. К. Тредиаковского (1703–1769) была издана пятнадцатитомная «Римская история от создания Рима до битвы Актийской, т. е. по окончании Республики» французских ученых Роллена и Кревье (СПб, 1761–1766) и четырехтомная «История о римских императорах с Августа по Константина» Кревье (СПб, 1767–1769), ставшие первыми современными пособиями по древней истории⁵. Сборники Дж.-Б. Пиранези доставлялись русской императрице тотчас после их выхода. Позже Екатерине II удалось приобрести несколько знаменитых книжных собраний⁶, в

² На этот стиль, как представляется, ориентировались такие «малые» стили второй половины XVIII в., как «помтеянский», «греческий», стиль «арабеск».

³ Ключевский В. О. Сочинения в девяти томах. Курс русской истории. М.: Мысль, 1989. Т. V. С. 18.

⁴ Там же. С. 19.

⁵ Фролов Э. Д. Русская наука об античности. СПб: Изд-во СПбГУ, 1999. С. 90.

⁶ Павлова Ж. К. Из истории книжного собрания Эрмитажа. Библиотека Екатерины II // Труды ГЭ. № 16. Л.: Аврора, 1975. С. 6–32.

результате чего в Эрмитаже скопилось несметное количество иконографического материала, запечатлевшего римские древности, памятники эпохи Возрождения и современный Рим.

Приехавшие прямо из Рима итальянские архитекторы сыграли важную роль в более конкретном применении «римского» стиля в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. Д. О. Швидковский справедливо подчеркнул, что Екатерина II «обратилась сразу к трем источникам достоверной интерпретации античного наследия, причем все три исходили из Рима: Кваренги представлял собственно итальянскую, палладианскую традицию; Клериссо – французскую школу в Риме; Камерон – британцев, изучавших классические памятники»⁷. По аналогии со знаменитой фразой Светония об Августе «Он принял Рим кирпичным, а оставляет мраморным»⁸, Екатерина говорила о себе в конце жизни: «Я получила Петербург деревянным, а оставляю каменным»⁹.

Одним из первых, кто увидел большие перспективы для «римского» стиля в России, был В. И. Баженов. В конце 1760-х – начале 1770-х годов этот выдающийся архитектор едва не осуществил глобальную перестройку Московского Кремля, который в случае его завершения придал бы новый импульс развитию «самобытно-туземной идеи и образа Москвы – третьего Рима»¹⁰. Баженов не оставил эту мысль и позже. Издание «10 книг по архитектуре» Витрувия спустя почти двадцать лет после его опалы говорило о новой попытке приобщения российского общества к римскому прошлому¹¹.

Сочинение римского зодчего и инженера Витрувия было вызвано переменами, произошедшими в Риме при Цезаре и его приемном сыне, первом римском императоре Октавиане Августе¹². В провин-

⁷ Швидковский Д. Образ античности в истории русской архитектуры // Искусствознание. 2007. № 1–2. С. 18.

⁸ Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати Цезарей. Пер. М. Л. Гаспарова. М.: Художественная литература, 1990. С. 49.

⁹ Цит. по: Власов В. Г. Искусство России в пространстве Евразии. Т. 2. Классическая архитектура и русский классицизм. СПб: ООО «Дмитрий Буланин», 2012. С. 161.

¹⁰ Алленов М. М. Русское искусство XVIII – начала XIX в. М.: Трилистник, 2000. С. 68, 69.

¹¹ Трактат Витрувия написан во второй половине I в до н. э. В 60-х гг. XVIII в. трактат переведен Федором Васильевичем Каржавиным (1745–1812) на русский язык с французского перевода К. Перро. С 1789 по 1797 г. выдающийся русский архитектор В. И. Баженов издает трактат при содействии великого князя Павла Петровича.

¹² Витрувий. Десять книг по архитектуре. Перевод Ф. А. Петровского, под общ. ред. А. Г. Габричевского. М., 1936. Предисловие Ф. А. Петровского. С. 10.

циях развертывалась бурная строительная деятельность. В результате Пунических войн были завоеваны огромные территории, образовалось огромное культурное пространство, народы которого нужно было научить своим архитектурным традициям или даже заставить принять их силой оружия. Похожая задача стояла и для России в связи с освоением огромных восточных и вновь завоеванных южных территорий, строительством новых городов.

В конце жизни Баженов примет активное участие в проектировании Михайловского замка, в котором, как считается, доминировали римские мотивы. Можно отметить совпадение его взглядов в этом вопросе с императором Павлом I, мечтавшим украсить свою жизнь новой эстетикой, новой художественной реальностью. Во многом это удалось осуществить, поэтому во дворцах, принадлежащих Павлу I, «ведущей была идея имперсонального великолепия», отмечаемая Н. В. Сиповской. «Единство убранства здесь зиждилось на том, что каждая вещь вне зависимости от времени создания и ее стиля несла сиянный свет императорского, царского»¹³.

Увлечение стилем классицизма при Малом дворе во многом возникло благодаря путешествию в Европу в 1781–1782 годах, одним из самых сильных впечатлений которого было посещение Рима¹⁴. Детей великого князя Павла Петровича учили латинскому языку (младших детей учили еще и азам древнегреческого языка). История Рима изучалась ими по Тациту, Светонию, Монтескье¹⁵. Общеизвестна любовь Павла к военной эмблематике, идущей из императорского Рима, «яркий язык» которой начал удачно использовать Бренна в отделке парадных залов¹⁶. С «римским» стилевым направлением можно связать такое явление культуры, как армия, ориентированная не на бой, а на парад¹⁷.

Предметы декоративно-прикладного искусства, связанных с римской темой или в так называемом «римском» стиле (во французском варианте «à la rome»), занимают во второй половине 1790-х годов самые

¹³ Сиповская Н. В. Фарфор в России XVIII в. М.: Пинакотекa, 2008. С. 75.

¹⁴ Стадничук Н. И. Римский журнал графа и графини Северных // Памятники культуры. Новые открытия. 2002. С. 25–85.

¹⁵ Высокочков Л. В. Император Николай I и античные древности // История: мир прошлого в современном освещении. Сб. науч. статей к 75-летию проф. Э. Д. Фролова. Под ред. проф. А. Ю. Дворниченко. СПб: Изд-во СПбГУ. 2008. С. 480.

¹⁶ Лансере Н. Е. Винченцо Бренна. СПб: Издательский дом «Коло», 2006. С. 88.

¹⁷ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (конец XVIII – начало XIX в.). СПб: Искусство СПб, 1994. С. 191–195.

прочные позиции. Фарфоровая пластика больших сервизов, созданных на Императорском фарфоровом заводе, восходит к римским мраморам; в росписи резервов фарфоровых предметов чаще всего изображают Рим и Италию. Римская тема прослеживается в массивных консолях, в канделябрах и торшерах, в люстрах и императорских тронах.

В связи с горячим участием императора Павла I в судьбе Мальтийского ордена мы можем наблюдать ту же тенденцию в созданных буквально друг за другом «мальтийских» комплексах: мебельных гарнитурах Мальтийской капеллы Воронцовского дворца (1798–1800) и Мальтийской тронной Михайловского замка (1800–1801¹⁸, по другой версии в 1797–1898¹⁹). На их примере удастся довольно подробно проследить, как менялся стиль классицизма в декоративно-прикладном искусстве в последние годы XVIII века.

Состав гарнитуров определенно разнится. В первом, созданном по проекту Дж. Кваренги, вероятно, уроженцем Милана Телесфоро Бонавери²⁰, мы видим трон, подножную скамеечку, два малых канделябра и два больших, кресло епископа, два квадратных табурета, распятие и люстру. До 1931 года весь гарнитур хранился в Мальтийской капелле, в настоящее время находится в Отделе русской культуры Государственного Эрмитажа²¹. Второй, созданный норвежцем²² Иваром Венфельдтом Бухом (1749–1811, работал в Петербурге с 1776 года), под руководством В. Бренны, состоял из двух консолей, четырех торшеров, восьми бра и люстры.

В первом гарнитуре главенствующее положение занимал трон Гроссмейстера Ордена св. Иоанна Иерусалимского (1798–1800). Два

¹⁸ Лопато М. Н. Ювелиры Старого Петербурга. СПб: Изд-во ГЭ, 2006. С. 78.

¹⁹ Ботт И. К., Канева М. И. Русская мебель. История. Стили. Мастера. СПб: Искусство-СПб, 2003. С. 453.

²⁰ Гусева Н. Ю. Мебель // Декоративно-прикладное искусство Санкт-Петербурга за 300 лет. Т. 2. СПб, Издательство ГЭ. Издательство «АРС», 2006. С. 55. Мастер был приглашен в Россию самим Кваренги из Италии и проработал в России с 1784 по 1801 г. Золотарные работы при нем выполнял петербургский мастер Зафт. В 1797 г. вместе с Бонавери он изготовил резные золоченые консоли для графа Шереметева, для него же Зафт золотил резные торшеры и «настенные барельефы». См.: Русская мебель. От петровского барокко до Александровского ампира. Словарь мебельных мастеров. М., 2004. С. 216.

²¹ Соколова Т. М. Предметы убранства Мальтийской капеллы, исполненные по рисункам Дж. Кваренги. // Сообщения Государственного Эрмитажа. 1960. Вып. 17. С. 16, 17.

²² Ботт И. К., Канева М. И. Указ. соч. С. 453. По другой версии Бух был норвежцем, прибывшим из Дании, и являлся почетным консулом Дании в Санкт-Петербурге. См.: Лопато М. Н. Указ. соч. С. 75.

внушительных столба на толстых каннелированных ножках по бокам овальной спинки (распространенный прием мебели неоклассицизма) и ширина сиденья (115 см, при высоте 156 см, и глубине 96) говорили о важности той персоны, для которой был предназначен трон. На основании сохранившегося на гравюре И. Колпакова изображения торцевой стены Георгиевского зала с тронном (построен при Зимнем дворце в 1791–1796 гг.), Т. М. Соколова считает, что при создании кресла гроссмейстера Кваренги была использована «ранее созревшая композиция дворцового трона <...> с некоторыми видоизменениями в деталях (мальтийский крест, ликторские фасции)»²³. Трон на гравюре Колпакова отличается от Мальтийского наличием на спинке вышитого двуглавого орла. Сохранившийся Мальтийский трон имеет сплошную позолоту в ансамбле с красным бархатом; серебряную вышивку простого рисунка на сиденье и в виде герба ордена «гербовый щит, целиком заполненный серебряным крестом в червленом поле»²⁴.

Само изображение крестов на предметах (или их отсутствие) свидетельствует о том, насколько серьезными были намерения императора в отношении мальтийских рыцарей. Избрание российского императора воспринималось как иностранными, так и отечественными членами Ордена как временные обстоятельства. К концу XVIII века происходит обмирщение нравов внутри Ордена. Почетным рыцарем мог стать не католик, распространяется практика личных и коллективных разрешений от celibата и других обетов, количество и роль немонахов при Павле вырастает беспрецедентно²⁵.

Сам Павел I, как остроумно заметил один из исследователей, «понимал, что «могущество России будет прирастать» вовсе не Мальтийским орденом»²⁶.

Т. М. Соколова считает, что в Мальтийском кресле довлеют «ренессансные мотивы обработки царги и ажурной резьбы спинки – все это связано с традиционными итальянскими мебельными формами

²³ Соколова Т. М. Предметы убранства Мальтийской капеллы... С. 17. Гравюра И. Колпакова находится в музее Академии художеств в Санкт-Петербурге.

²⁴ Медведев М. Ю. Мальтийская геральдика в России. Некоторые возможности и результаты // Император Павел Первый и Орден св. Иоанна Иерусалимского в России. Сб. статей, под ред. Р. Краснокова. СПб: КультИнформПресс, 1995. С. 90.

²⁵ Медведев М. Ю. Державный орден при Павле I: проблема реформ и расколов // Император Павел Первый и Орден св. Иоанна Иерусалимского в России... С. 43, 45, 48, 49.

²⁶ Петров М. Павел I – рыцарь Мальтийского ордена // Мальтийский орден в России. СПб: Palace Editions, 1998. С. 34.

XVI в.»²⁷. Возможно, что это не случайно, так как один из предков Кваренги в XVI веке был членом Ордена²⁸, и Кваренги в разработке трона обращался к традициям глубокой художественной преемственности. Д. Кваренги не только был членом Ордена и имел Мальтийский крест, но еще он по предложению Павла стал главным архитектором Ордена²⁹. В переданном Ордену Воронцовском дворце по его проекту в 1798–1800 годах устраиваются православная церковь и Мальтийская капелла.

На фоне господствующего в России строгого классицизма, когда идеи и формы приходили в сферу искусства напрямую из древнеримского искусства, церемонии, связанные с Мальтийским орденом, обычно «выглядели театрально, иногда таинственно, с налетом рыцарской романтики»³⁰. Кваренги, черпая идеи для комплекса Мальтийской капеллы из античности, также видел в этом, вероятно, некую театральность и как бы шутя использовал элементы из римской античности. Боковые опоры трона оформлены резными золочеными орлами, где огромная птичья лапа с крылом напоминает боковую стойку ступени амфитеатра в Помпеях³¹. Древние римляне заимствовали этот *этрusco-ский* прием оформления боковой опоры для столов типа «*gartibulum*». В России подобная боковая опора стола будет распространенным мотивом в пафосной ампирической мебели 1820-х годов. В конце XVIII века Кваренги стал пионером, употребив ее в троне гроссмейстера Мальтийского ордена. Орлы в троне трактованы как мирный охранительный мотив.

В консолях гарнитура Буха из Мальтийской тронной также присутствуют помпеянские мотивы. Ножки в виде львиных лап с вырастающими из них крылатыми женскими бюстами – дань увлечению находками в Геркулануме³². Применение изображений женских головок и бюстов было привычным мотивом в среде французских мебельщиков во второй половине XVIII века (Ф. Швердфегер, Г. Бенеман, А. Вейсвелер и др.). Крупные мастера-декораторы Франции на протя-

²⁷ Соколова Т. М. Предметы убранства Мальтийской капеллы... С. 17.

²⁸ Власов В. Г. Указ. соч. С. 129.

²⁹ Там же. С. 129.

³⁰ Вылинбахов Г. Рыцари Белого креста в России // Мальтийский орден в России... С. 11.

³¹ Построен ок. 70 г. до н. э. во времена Сулловой колонии К. Вальгом и М. Порцием на собственные средства. См. Сергеев М. Е. Помпеи. СПб: ИД «Коло», Журнал Невы, ИТД «Летний сад», 2004. С. 221.

³² См.: Della Antichità di Ercolano. T. VI. O sia primo de Bronzi. De Bronzi di Ercolano e contorni incisi con qualche spiegazione. T. II. Napoli, 1771. P. 357.

жени XVIII века делали ножки в виде египетских герм и женских фигур (А. -Ш. Буль, П. Гутьер, Ж. -Д. Дюгурк, П. -Ф. Томир). Возможно, что И. Бух придерживался французской линии классицизма, поскольку художественная жизнь Дании ориентировалась на Францию, по крайней мере до 1789 года.

Стоит сказать о кресле епископа из мебельного гарнитура Мальтийской капеллы, созданного Кваренги в виде курульного кресла. В Париже уже в 80-е годы XVIII века Ж. Жакоб начал работать с формой курульного кресла и другими характерными для античности формами мебели. Эскизы мебели для него делает Ж.-Л. Давид, который копирует античные образцы начиная с 1796 года³³. Русскими мастерами этого времени не использовались типы античных стульев (греческий климос, римское курульное кресло). Табуреты, восходящие к курульному креслу, появятся в России в начале XIX века, как и тип греческого климоса, освоенный русскими мебельщиками лишь в николаевское время. Для конца XVIII века такое кресло является исключением, так как перед Кваренги стояла довольно сложная задача. Этот предмет гарнитура должен был «выделяться бóльшей парадностью, чем другие, но в то же время уступать главенствующему креслу грессмейстера», и архитектор «обратился к римским традициям, использовав форму курульного кресла без спинки (*sedia curulis*) <...> – единственную форму античного седалища, просуществовавшую все Средние века и подвеченную итальянским Возрождением»³⁴.

В XVIII веке дворцовые залы получили разноуровневое освещение в виде люстр и бра, жирандолей и канделябров, соответствующих стилю помещений, требующих новых эффектных акцентов. В конце XVIII столетия в наиболее пафосных интерьерах появляются высокие торшеры, напольные многосвечники, родившиеся от высоких бронзовых и мраморных древнеримских канделябров. В XVIII веке в России разнообразные модели были известны благодаря альбомам образцовых проектов Р. Адама, Дж.-Б. Пиранези, К. да Антонини, М. -А. Перголези и др. художников-декораторов, переработавших эту форму на основе немногих сохранившихся античных мраморных торшеров или на основе тех, которые были собраны из античных фрагментов в эпоху Возрождения. Интерес к античным канделябрам вспыхнул после выхода в 1792 году восьмого тома «геркуланских» книг, посвя-

³³ Соколова Т. М. Художественная мебель. М.: Сварог и К, 2000. С. 139.

³⁴ Соколова Т. М. Предметы убранства Мальтийской капеллы... С. 18, 20.

щенного древнеримским светильникам. Итальянские в большинстве своем книжные новинки, предвещающие бурный расцвет интереса к «римскому» стилю, в значительной мере повлияли на то, что в середине 1790-х деревянные торшеры начинают резать для залов строившегося театра в Останкино, а с воцарением Павла I – для парадных залов Павловского, Гатчинского дворцов и Михайловского замка.

В парадных залах торшеры хорошо смотрелись между колонн или в простенках окон. Наиболее популярной формой постамента первых русских торшеров были платформы с тремя срезанными углами, что мы и видим в канделябрах Кваренги и Буха. В остальном использовались привычные для стиля классицизма маски, букрании, козлиные головки, сфинксы и грифоны, гирлянды, пальмовые листья и рожки в виде акантового побега, овы и порезки. Вместе с античными деталями в них проступают принципы итальянского Возрождения и римского барокко – то есть *римский* стиль во всех его ипостасях. Однако особенностью русских торшеров эпохи классицизма было то, что в отечестве они делались деревянными и внушительных размеров.

Размер канделябров Кваренги (118 x 35 x 35)³⁵ еще значительно уступает размерам торшеров, например, Останкинского дворца-театра и серебряным канделябрам Буха. Ствол их в виде резной золоченой балясины оформлен барочными по характеру гирляндами. Возможно, что Дж. Кваренги разрабатывал гарнитур с определенной привязкой ее к стилю Воронцовского дворца, построенного в эпоху барокко. Очевидно сходство канделябров Кваренги с подсвечниками, изображенными на гравюрах Дж.-Б. Пиранези, классические мотивы у которого «нашли у него отнюдь не классическое по духу и стилю воплощение – величие образов Пиранези недостает спокойствия, а благородству – простоты. Виденье его сродни барочному – своим драматической патетикой, тяготением к грандиозному. Даже когда он ставит себе целью с максимальной достоверностью передать в гравюре конкретный памятник, мощь его темперамента и сила графической манеры сообщают изображению героический характер. Рельеф с орлом кажется более древним и более каменным, чем сами римские мраморы»³⁶. Кваренги работал с альбомами Пиранези и сам больше

³⁵ См.: Осветительные приборы конца XVII – начала XX века в России. Каталог выставки. Вступ. статьи Л. Р. Никифоровой. Л.: ГЭ, 1975. С. 47. Кат. 291. Инв. № ЭРД-2427, 2428.

³⁶ Ракова А. Л. XVIII век в зеркале орнаментальной гравюры. Каталог выставки из собрания Эрмитажа. СПб: Изд-во ГЭ, 1997. 61 с., ил. С. 12.

склонялся к мощным римским формам, по крайней мере в декоративно-прикладном искусстве.

Канделябры Кваренги оформлены резными мальтийскими крестами. Другие проектировщики и мастера в декоре этих гарнитуров по возможности обходили мальтийскую тему. В серебряном комплексе Мальтийской тронной мы не находим изображений мальтийского герба, его декор кажется сейчас довольно таки нейтральным, а на грани XVIII и XIX веков он, возможно, демонстрировал верность европейским традициям и военную мощь российского государства. Идея использовать серебро – дорогой и долговечный материал, скорее всего, была связана с мыслью, что Павел I будет долго управлять Россией, а не католическим Орде́ном. Предполагается, что серебро на эти работы было взято из переплавленного французского серебряного сервиза Р. -Ж. Огюста, находившегося ранее в Павловском дворце³⁷.

В комплекте Буха больше осветительных приборов, чем у Кваренги, что, возможно, обусловлено функциональной необходимостью тронного зала. А. Коцебу пишет об этом гарнитуре, в частности о восьми бра, что они «самой тонкой работы, вышли из фабрики остроумного и искусного г. фон Буха, Датского статского советника»³⁸. Описывая ансамбль, Е. Я. Кальницкая мысленно восстанавливает внешний облик круглой в плане Малой, или Мальтийской тронной: «Основной доминантой в убранстве зала была большая серебряная люстра на 32 свечи, выполненная мастером И. Бухом³⁹, и восемь серебряных настенных кронштейнов с царскими вензелями и орлами. В этих работах знаменитый в Петербурге серебряных дел мастер использовал удивительный эффект сочетания полированной и матовой фактуры серебра»⁴⁰.

Восемь кронштейнов-бра Буха, которые после смерти Павла украсили тронный зал императрицы Марии Федоровны в Зимнем дворце, а позже вместе с другими предметами гарнитура были перенесены в Петровский зал, увенчаны, как и торшеры, серебряными орлами. Композиция напоминает богато украшенный скипетр, который обычно держал в руке человек, удостоенный триумфа в Древнем Риме. На его

³⁷ Лопато М. Н. Указ. соч. С. 77.

³⁸ Коцебу А. Достопамятный год моей жизни // Михайловский замок. Страницы биографии памятника в документах и литературе. М.: Российский архив. 2003. С. 32–60.

³⁹ Сохранившаяся люстра, выполненная в 1796 г., происходит из Александро-Невской лавры. См.: Лопато М. Н. Указ. соч. С. 76.

⁴⁰ Кальницкая Е. Я. Михайловский замок и Мальтийский орден // Мальтийский орден в России. СПб: Palace Editions, 1998. С. 27.

голову надевался лавровый венок – знак победителя. Расположенные под фигурами орлов букрании, дубовые венки с копьями и стрелами, маска с отходящими от нее рогами изобилия, лавровый венок, укрепленный под ними, и окончание в виде стилизованной шишки – все является пластическими мотивами, пришедшими из древнеримского искусства.

Военная атрибутика в серебряном гарнитуре объясняется, возможно, тем, что оформлением интерьеров замка должно было заявлять о военном превосходстве России. Международная ситуация в Европе накалялась, но в искусстве отразилась не только предвоенная обстановка, но и межконфессиональный конфликт. Провозглашение Павла I Великим магистром осенью 1798 года происходило без согласия папы; его поддержало лишь российское приорство. Низложение предыдущего магистра юридически не было оформлено. «Щербовиц и Туманов правы, когда определяют вокняжение Павла как государственный переворот», – пишет М. Ю. Медведев. Не было легитимного занятия, был захват. Все части Ордена признали Павла, но папского признания (сначала у Пия VI, потом у Пия VII), несмотря на все старания, Павел не добился⁴¹.

Стиль торшеров и бра из гарнитура И. Буха принято определять как сделанные в стилистике французского ампира. Нам представляется, что вряд ли Бух делал эти изделия по привезенным из Франции образцам; он не мог также использовать новейшие французские издания, которых просто не существовало⁴². В это десятилетие Франция не воспринималась архитекторами и художниками хранилищем классического европейского искусства. Наполеона Бонапарта считали варваром, перед ним испытывали ужас. В стихотворении «На Мальтийский орден» Г. Р. Державин писал о нем:

«Безверья гидра проявилась,
Родил ее, взлелеял Галл;
В груди его, в душе вселилась,
И весь чудовищем он стал!
...Законы царств, обряды веры,
Святыня, почтены в химеры,
Попран Христос и скиптр Царей;
Европа вся полна разбоев;

⁴¹ Медведев М. Ю. Державный орден при Павле I... С. 45, 46.

⁴² Персье и Фонтен опубликовали свой первый альбом в 1801 г.

Цареубий святят в Героев:
Ты, Павел, будь спаситель ей!»⁴³

Но нельзя совершенно отрицать наличие французского влияния даже в произведениях Дж. Кваренги – стойкого последователя античного искусства. Например, в символике мальтийского герба выходцы из Франции, в частности, первый Великий приор России принц Конде, использовали изображение французской короны: «едва ли не все русские мальтийские кресты увенчивались коронами французского типа. Французское влияние в этом случае было, скорее всего, поддержано южноитальянскими рыцарями: младшая линия дома Бурбонов занимала престол обеих Сицилий и формально обладала верховным сюзеренитетом над Мальтой»⁴⁴.

В конце XVIII века уже новая французская аристократия роется в «сундуках» истории, разыскивая там всевозможные символы власти и геральдические знаки. Находясь в Италии во время итальянских походов, Бонапарт, жаждущий собственной славы и военной славы Франции, также проникается духом великого Рима, испытывает «зависть» к славе римских императоров. В 1800 году среди других неотложных дел диктатор находит время для ознакомления и отбора памятников итальянского искусства. Изъятые произведения перемещаются во Францию и выставляются там⁴⁵, и если до этого момента революцию во Франции сопровождали изображения борцов за свободу Брута, братьев Гракхов, то теперь в Тюильрийском дворце Бонапарт приказал поставить рядом со скульптурным портретом Брута портрет Юлия Цезаря⁴⁶.

В результате сравнительного анализа двух «мальтийских» гарни-туров можно наблюдать планомерное развитие классицизма, которое привело вскоре к «русскому ампиру». «Римский» стиль, положенный в основу стиля империи, в России не был лишь следствием подглядывания за процессами, происходящими во Франции. Он формировался самостоятельно благодаря деятельности архитекторов и художников,

⁴³ Державин Г. Р. На Мальтийский орден // Сочинения. СПб: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. С. 253.

⁴⁴ Медведев М. Ю. Мальтийская геральдика в России... С. 106. Прим. 34:

⁴⁵ Во время завоевания Италии во второй половине 90-х гг. XVIII в. во Францию хлынул поток золота и произведений искусства. Благодаря победоносным войнам Наполеона образовались новые, ранее не существовавшие, отделы Лувра, в том числе и античный отдел.

⁴⁶ Манфред А. З. Наполеон Бонапарт. М.: Мысль, 1980. С. 390–391.

обучавшихся в Риме, и благодаря проникновению в Россию западно-европейских художественных изданий. Причины, вызвавшие продвижение «римского» стилового направления в конце XVIII в., были связаны с более точным следованием античным образцам. Использовать римскую военную символику вынуждала сложная международная ситуация. Франция во главе с Наполеоном Бонапартом угрожала существованию европейских монархий. Завязывая отношения с Мальтийским орденом, Павел I пытался укрепить свою власть и продемонстрировать заботу о христианах Западной Европы. Эти планы так или иначе отразились в предметах декоративно-прикладного искусства.