

Министерство культуры Российской Федерации
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

На правах рукописи



Сиповская Наталья Владимировна
ФАРФОР В РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КУЛЬТУРЕ XVIII ВЕКА

Специальность 17 00 04 –
изобразительное и декоративно-прикладное
искусство и архитектура

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

2 0 1 1 0 9 1 1

Москва 2010

Работа выполнена в Отделе изобразительного искусства и архитектуры
Государственного института искусствознания

Официальные оппоненты

доктор искусствоведения,
профессор
Ольга Сергеевна
Евангулова

доктор искусствоведения,
профессор
Дмитрий Олегович
Швидковский

доктор искусствоведения
Ксения Георгиевна
Богемская

Ведущая организация
Государственный Русский музей

Защита состоится 20 мая 2010 года в 14 часов на заседании Диссертационного
совета Д 21 00 04 02 при Государственном институте искусствознания
по адресу 125009 Москва Козицкий пер , д 5

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института
искусствознания по адресу 125009 Москва Козицкий пер , д 5

Ученый секретарь
Диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



О И Стругова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертация стала итогом многолетнего изучения места и роли фарфора в художественной культуре России XVIII столетия. Результаты начального этапа были изложены в работе «Искусство и быт в культуре фарфора. К вопросу о художественных взглядах в России второй половины XVIII века» (1992). С той поры исследование значительно расширилось хронологически, включив не только первую половину столетия, но и предшествующий период, а также содержательно - за счет введения обширного материала из архивов и фондов европейских музеев и частных коллекций. Однако главным результатом видится совершенствование метода изучения искусства фарфора в культурологическом аспекте. Он позволяет реконструировать самый широкий спектр исторических реалий культуры – социальных, художественных и эстетических, и может рассматриваться как существенное дополнение принятой в отечественном искусствознании методике изучения памятников декоративно-прикладного искусства в русле стилистического описания. Выработанная на материале станковых художеств, данная методика, не учитывая специфической природы искусства предметов, а именно - их вещности, не вполне позволяет раскрывать их значение и смыслы. Преодоление этого методологического тупика обуславливает *актуальность* предлагаемой работы.

Предложенный в исследовании подход в значительной мере наследует традициям отечественной науки первых десятилетий XX века. Эти годы были отмечены появлением концепций, которые можно считать основой современных методик гуманитарного знания. В связи с нашей темой важно выделить формирование исторической поэтики, и главное – специальной дисциплины, изучающей быт как феномен истории культуры. Последнее направление наиболее полно проявилось в деятельности Историко-бытового отдела Русского музея (ИБО), аккумулировавшей несколько исследовательских традиций второй половины XIX–начала XX века. Одну из них можно связать с опытами реконструктивной интерпретации реалий политической и культурной истории (особенно в трудах профессоров историко-филологического факультета Императорского Санкт-Петербургского университета М.В. Ключкова, Н.Д. Чечулина, Г.А. Гуковского, В.В. Сиповского). Другой исток – мощная традиция исторического бытописательства (И.Е. Забелин, П.П. Бурышев, Е.П. Карнович, М.И. Пыляев, И.Н. Божерянов).

Третья и основная линия была проложена авторами, группировавшимися вокруг журналов «Мир искусств», «Аполлон», «Столица и усадьба», «Старые годы» и ряда других периодических изданий, на страницах которых русский XVIII век был впервые осмыслен как художественное явление. Опубликованные в них статьи не только

представляли богатейший материал, но и погружали его в культурологический и искусствоведческий контекст (см публикации документов Н В Ротштейна, статьи П Н Столянского о банкетных столах и торговле фарфором в Петербурге XVIII века или же П П Вейнера об убранстве Гатчинского дворца) Особенно это касается программных статей А Н Бенуа и Н Н Врангеля, посвященных выставке «Ломоносов и русская культура его времени» (1912) Нельзя не упомянуть и «Историческую выставку предметов искусства» (1904), организованную А В Праховым В сопровождавшей выставку статье он представил предметы из именитых собраний в связи с историей их российского обитания На тех же принципах базировался ряд монографических исследований, описывавших на основе архивных документов жизнь крупных исторических памятников от книги М И Семеновского о Павловске (1877) до работы А Н Бенуа о Царском Селе (1910)

Именно в кругу авторов журнала «Старые годы» еще в 1913 году возникла идея создания Музея быта Примером являлся *Nordiske Museet* в Стокгольме (музеи быта были созданы в это время также в Норвегии, Голландии, Германии и США) И когда в ноябре 1918 года Историко-бытовой отдел наконец был учрежден при Русском музее, А Н Бенуа, Е Е Лансере, П П Вейнер стояли у истоков его деятельности Однако новая историческая ситуация не только заставила сотрудников отдела решать острые практические задачи (например, музеефикации национализированных дворцов, которые были открыты для посетителей как «музеи вельможного быта»), но и существенным образом сказалась и на исследовательской методике. Быт, понимаемый теперь как «картина жизни различных слоев русского общества», стал предметом специального научного интереса¹

М В Фармаковскому, руководившему отделом до 1924 года, принадлежит много опередившее свое время положение о том, что эмансипация быта напрямую связана с появлением *индивидуалистической идеи*² Эта формулировка открыла возможность изучения памятников декоративно-прикладного искусства в антропологическом ключе Пришедший на смену Фармаковскому историк М Д Присетков придерживался не антропологической, а социологической концепции, которая нашла отражение в экспозиционной практике ИБО Одна из организованных им выставок была непосредственно посвящена русскому фарфору (1924) Впервые в отечественной практике экспозиция строилась не по атрибуционному, а по типологическому принципу фарфор подразделялся не по странам и заводам, а по формам использования В том же году вышла книга замечательного знатока, директора Эрмитажа (1918–1927) С Н Тройницкого «Фарфор и быт» с главой «Фарфор в России», которая до недавнего времени оставалась

¹ Присетков М.Д. Историко-бытовые музеи. Задачи. Построение. Экспозиция. Каталог. Л., 1926

² Фармаковский М.В. Быт и культура. 1924. Рукопись. Внутренний архив ГРМ. Д. 759

единственной работой в отечественной литературе, рассматривавшей фарфор в интересующем нас аспекте

1920-е годы были отмечены стремлением преодолеть узкоспециальные рамки изучения искусства не только в России, но и на Западе. В 1925 и 1932 годах вышли в свет книга директора дворцов-музеев Берлина Р Шмидта «Фарфор как произведение искусства и зеркало культуры»³ и монография Ф Хофманна «Фарфор европейских мануфактур XVIII века»⁴ с главой «Применение фарфорового искусства», являющиеся классическими образцами изучения фарфора в широком культурно-художественном аспекте. Долгое время они оставались исключением из общего ряда работ по истории фарфора, авторы которых не затрагивали интересующие нас вопросы.

Традиция исследований предметов искусства в культурологическом аспекте возобновилась лишь в 1960-х годах. Среди наиболее значимых работ тех лет можно выделить книги Б Хиллер «Керамика и фарфор 1700–1914. Социальная история декоративных искусств» (1968) и А Келли «Веджвуд в архитектуре и мебели» (1965)⁵. Однако наиболее важный труд, определивший поворот в подходе к памятникам бытовой культуры, был написан не специалистом по декоративно-прикладному искусству, а страстным коллекционером мебели и одним из ярчайших представителей итальянской школы семантической лингвистики Марио Працем. В книге «Философия убранства» (1962)⁶ он рассмотрел эволюцию интерьера в философско-антропологическом аспекте – в связи с эмансипацией человеческой личности.

Появление этой работы стало результатом бурного развития гуманитарии и создания интерпретационных методов реконструкции воззрений, запечатленных в фактах, словах и памятниках, которые с точки зрения их создателей и современников зачастую имели смысл, отличный от считываемого сегодня. После краткого времени «примата содержания» и взгляда на артефакт как на «текст» направление изысканий сместилось, и былые явления, имеющие значимые для эпохи эстетические смыслы, даже выходящие за рамки традиционных интересов науки об искусстве, начали трактоваться как художественное произведение. Причем «произведение» виделось не просто иллюстрацией «воззрений», но инструментом для их анализа, выявляя не только то, «что автор хотел сказать», но и то, где он «проговорился». Фундаментальное значение имели

³ *Schmidt R* Das Porzellan als Kunstwerk und Kulturspiegel München, 1925. Английское издание этой книги *Schmidt, R* Porcelain as an Art and Mirror of Fashion. Trans W A Thorpe London, 1932.

⁴ *Hofmann, F* Das Porzellan der europäischen Manufacturen in 18 Jahrhundert Berlin, 1932.

⁵ *Hillier B* Pottery and Porcelain 1700–1914. The social history of the decorative arts. London, 1968, *Kelly, A* Wedgwood in architecture and furniture. London, 1965.

⁶ *Praz, M* La filosofia dell'arredamento. Milan, 1962. Английские издания *Praz M* An illustrated history of interior decoration. Trans W Weaver London, 1964, 1982, 1983, 1994.

здесь антропологическая семиотика М Фуко, постструктуралистская инфлексия Ж Делёза, герменевтика Х-Г Гадамера⁷, создавшие методологическую базу для конкретных исследований

Одним из следствий этого поворота в гуманитарных науках, напрямую связанного с проблематикой изучения декоративно-прикладного искусства, стала актуализация интереса к исследованию такого многогранного феномена, как *вещь*. Эта тема привлекала исследователей и в 1960-е – в годы становления теории дизайна и расцвета структуралистского метода, одним из манифестов которого стала «Система вещей» Жана Бодрийяра⁸, и в 1990-е – уже в аспекте герменевтики⁹. Суммируя мнения о роли *вещи* в культуре, можно сказать, что главным ее свойством следует считать такой уровень *бытийной валентности* (термин Х-Г Гадамера), при котором предмет из произведения искусства или изобретения цивилизации переходит в разряд реалий, за которыми мы безоговорочно признаем право на самостоятельную жизнь. Вещи допущены в наш мир на правах соучастников, сожителей, сотрапезников, партнеров. Другими словами, вещи нельзя изъять из среды их обитания, так как в этом случае они теряют свой статус. Эти идеи важны для нас, так как постулируют одно из базовых положений диссертации: жизнь произведений декоративно-прикладного искусства, коль скоро это есть прежде всего вещи, является не сопутствующим обстоятельством, но той сферой, где они «свершаются», обретая свой смысл, а изучение и описание их жизни – не корректирующим и поясняющим аспектом, а разговором по существу.

Симптоматично, что в те же годы проблема *вещи* ставилась и в отечественными специалистами (конференция «Вещь в искусстве», ГМИИ, 1984), однако рассматривалась она в более традиционном – сюжетном ключе. Инновационные же методы разрабатывались историками и филологами, работавшими в русле исторической поэтики, главным образом исследователями тартуской «семиотической школы» во главе с Ю М Лотманом. В его работах впервые на русском языке анализировалась поэтика бытового поведения, т е быт описывался как сфера эстетической практики. Впрочем, задача взглянуть на художественную практику отдаленных эпох с точки зрения господствовавших тогда эстетических предпочтений заставила серьезно переоценить «табель о рангах» разных видов и жанров искусства в историческом наследии

⁷ См. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1994; Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М., 1997; Гадамер Х-Г. Истина и метод. М., 1988.

⁸ Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 1995 (первая публикация на фр. яз. 1968 г.)

⁹ The Thing. Phenomenon of Culture. Edition of Columbian University, 1996.

Так, в отечественном искусствознании с конца 1960-х годов предметом самого пристального внимания стали разнообразные факторы, влияющие на художественный процесс. В работах Г. Ю. Стернина они обрели имя «художественная жизнь», прочно укоренившись в искусствоведческом обиходе. Одновременно в круг первостепенных интересов переместились «нетелесные» памятники истории искусства: теоретические трактаты, программы, высказывания современников (Н. А. Евсина). С 1980-х годов одной из самых актуальных тем стало выяснение обстоятельств жизни произведений искусства. Этот сюжет активно разрабатывался на отделении истории искусства исторического факультета МГУ, прежде всего в статьях и лекциях О. С. Евангуловой – создателя школы отечественной новистики, нацеленной на изучение смысловых характеристик русского XVIII века.

Пристальный интерес к изучению «галантного столетия», которым отмечены 1980–1990-е годы, закономерен. Ведь именно европейская культура Нового времени, в русской истории почти полностью вместившаяся в XVIII век, являла выигрышное поле для интерпретаций в новом духе. Столь похожая, в отличие от Средневековья, на современность, она предоставляла обширный материал для неожиданных и эффективных открытий. Примером тому может служить книга Г. В. Вдовина, впервые последовательно применившего антропологический подход для анализа портрета в России XVIII века (1999, 2005). На рубеже 1990–2000-х годов интерес к отечественной культуре XVIII столетия затронул все ее сферы, а изучение велось с разных позиций и в разных направлениях: от комментированных переизданий классических трудов начала XX века до появления новых работ, значительно обогативших круг известных науке фактов, а главное – возможные аспекты исследования. В трудах Д. О. Швидковского, А. А. Ароновой, Н. Ю. Молока и С. В. Хачатурова история архитектуры получила новые, значительно расширившие традиционные рамки методологические «изводы» биографического очерка и стилистического анализа, которые стали осуществляться в контексте общемировых культурных процессов, а также – перспективные направления, связанные с изучением оптики видения и риторики художественной формы. Реконструкция содержательной стороны произведения и механика ее образного воплощения стали предметом монографии И. В. Рязанцева о русской классицистической скульптуре XVIII–начала XIX века (2003). В связи с нашей темой эта работа особенно интересна тем, что здесь впервые общие проблемы скульптуры как вида искусства рассматривались и на материале фарфоровой пластики. Встречный вектор – исследование декоративно-прикладного искусства в широком художественном контексте, позволяющем вскрыть насущные проблемы атрибуции и интерпретации памятников «свободных художеств», – получил развитие в

трудах Р М Кирсановой, впервые последовательно применившей метод исторической реконструкции в сфере костюма

Среди исследований последних десятилетий, непосредственно характеризующих *степень научной разработанности* заявленной темы, в первую очередь надо упомянуть публикации архивных источников, позволяющих восстановить как обстоятельства создания предметов, так и реконструировать утраченные ныне ансамбли Наиболее содержательны публикации Т Б Араповой (серия работ о «китайских товарах» в русском интерьере первой четверти XVIII века), Р М Байбуровой (описи домов князей Кантемиров), а также исследования исторических коллекций крупнейших музеев (Н И Казакевич, Н Ю Бирюкова) и музеев-усадеб, где вещи сохранились в «родном» окружении Одной из первых здесь стала статья И К Ефремовой, осветившей тему бытования фарфора в интерьерах Останкинского дворца Статья предвзяла каталог выставки «Фарфор в русской усадьбе XVIII века» (Музей-усадьба «Останкино», 1990), которая строилась по той же типологической схеме, что и упоминавшаяся выставка ИБО 1923 года восточный фарфор из раннего собрания, фарфор из интерьеров дворца, бытовой фарфор Но, в отличие от опыта 20-х годов, специфика усадебного собрания позволила авторам выставки сделать экспозицию исторически достоверной

Подобный подход, нацеленный на всестороннее освещение жизни предмета, всецело отвечает главной тенденции в изучении прикладного искусства, наметившейся в мировой науке в 1980-е годы Первой ласточкой стало переиздание книги Ф Хофманна¹⁰ В 1991 году вышел в свет коллективный труд английских исследователей «Фарфор для дворцов», значительно расширивший корпус сведений о восточном фарфоре в интерьерах первой четверти XVIII века¹¹ В 1993 году в Версале прошла грандиозная выставка «Версаль и королевский стол в Европе XVII–XVIII веков», в каталог которой была включена серия статей о настольных декорациях и столовом этикете¹² Выставка актуализировала интерес к данной теме, и вскоре вышли еще два фундаментальных издания, посвященные оформлению банкетных столов «История стола» Пьера Энне, Жерара Мобий и Филиппа Тьебо, хранителей декоративно-прикладного искусства Лувра (1994), и «Убранство столов барокко» Стефана Бурше (1995)¹³ Теме настольных украшений была посвящена также специальная выставка в Музее Фонда Гетти (Лос-Анджелес, 2000) и ряд интересных

¹⁰ Hofmann F. Das Porzellan der europäischen Manufacturen. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1980

¹¹ Impey O. Malley, J V Y., Ayers, J. Porcelain for palaces: the fashion for Japan in Europe, 1650–1750. New York, 1991

¹² Versailles et les tables royales en Europe XVIIème–XIX ème siècles. Catalogue de l'exposition. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. 3 novembre 1993 – 27 février 1994. Paris, 1993,

¹³ Ennes P. Mabilie, G., Thiebaut, Ph. Histoire de la Table. Paris, 1994, Bursche St. Tafelzier des Barock. München, 1995

статей, среди которых особо выделяется работа Сары Ричардс¹⁴, предложившей рассматривать настольные декорации как «визуальную таксономию» – компендиум основополагающих ценностей культуры XVIII века Освещение получила и тема международных миссий фарфора, который в XVIII столетии занимал важное место среди дипломатических подарков и политически значимых заказов. Все это нашло отражение в каталогах частых с конца 1980-х годов выставок-мостов, посвященных художественным связям России и различных европейских государств Наконец, в 2004 году в Дрездене был осуществлен масштабный выставочный проект «Мейсен для царей» о русских заказах первой европейской фарфоровой мануфактуре¹⁵ Одним из ведущих авторов каталога являлась Л В Ляхова, которой помню этого принадлежит целый ряд публикаций, связанных с судьбами изделий фабрики Веджвуда и Мейсена в России Также она стала автором выставки «Мир Запада и миф Востока», посвященный проблеме шинуазри в раннем мейсенском фарфоре и ее подробного научного каталога (ГЭ, 2007)

Что же касается исследований русского фарфора XVIII века, то основополагающим здесь остается фоллиант «Императорский фарфоровый завод» 1907 года (переиздан в 2003 и 2008 годах) с обширным разделом об истории первого и ведущего центра искусства фарфора в России в XVIII веке Этот фундаментальный труд, подготовленный С А Розановым и Н М Спильотти на основе архива и библиотеки завода по инициативе директора предприятия Н Б фон Вольфа, не только превосходит все последующие издания по полноте материала, но до сих пор не вполне освоен Впоследствии появились работы, в которых получила освещение частная фарфоровая промышленность (Н В Чёрный, В А Попов, Е А Иванова и др) Однако до недавнего времени большую часть литературы о русском фарфоре составляли вступительные статьи к альбомам

Ситуация стала решительно меняться в 1990-е годы Сформировалось новое поколение исследователей, предложивших новые подходы в изучении отечественного фарфора Так, Т В Кудрявцева не только обильно использовала материалы о жизни фарфоровых изделий в дворцовом обиходе в своей монографии «Русский императорский фарфор» (2003), но и приняла деятельное участие в коллективном труде «Зимний дворец» (2000), посвященном реконструкции придворного быта Важное значение имели и другие работы М А Бубчиковой, сопоставившей фарфоровые росписи и фигуры с их графическими источниками, Т А Мозжухиной, изучающей русский фарфор в сравнении с европейскими образцами, О А Сосниной, рассмотревшей фарфоровую пластику XVIII

¹⁴ Richards, Sarah *Eighteenth-Century Ceramics Products for a Civilised Society* (Manchester: Manchester University Press, 1999), 182-194

¹⁵ Meissen for the Czars Porcelain as a Means of Saxon-Russian Politics in the Eighteenth Century The State Art Collections Dresden, Porcelain Collection Exhibition catalogue / Ed by U Pietsch München, 2004

века в связи с физиогномическими учениями тех лет. Все названные исследователи, равно как и автор этих строк, считают себя последователями Л.В. Андреевой, в работах которой фарфор стал предметом глубокого эстетико-художественного исследования. Важный вклад в исследование отечественного фарфора также внесли публикации И.П. Поповой (ей принадлежит ведущая роль в изучении архива Императорского завода, и в частности – деятельности ведущего скульптора предприятия в последней четверти XVIII века Ж.-Д. Рашета), и Т.И. Носович, впервые подробно разработавшей тему ординарной посуды Императорского завода Екатерининского времени. Особого упоминания заслуживает деятельность сотрудников музеев по реконструкции фарфоровых настольных ансамблей (в первую очередь – ГМЗ «Петергоф»).

Важным фактором, заметно оживившим изучение русского фарфора, стала активизация собирательской деятельности. Это способствовало появлению новых публикаций, возрождению справочных коллекционерских изданий, и главное – нацелило специалистов на самое пристальное и всестороннее внимание к каждому предмету. Первостепенное значение приобрело изучение архивных источников, знание технологических тонкостей и, что особенно показательно, – смысловая интерпретация произведений. На первый план вышел новый для отечественной литературы тип изданий – каталоги коллекций, содержащие исследовательские статьи и развернутые комментарии к каждому публикуемому предмету. Стало очевидным, что без четкого представления о культурном контексте невозможно ни изучение, ни даже грамотное описание памятника.

Таким образом, современное состояние науки о фарфоре убедительно свидетельствует о необходимости выработки новых, отвечающих современным научным воззрениям, методик его изучения, не говоря уже об обобщении накопленных за последние десятилетия фактографических сведений, позволяющих вписать российский материал в общеевропейский художественный процесс XVIII века. Все это определило *теоретические и методологические основы исследования*. В качестве основного в диссертации использован метод исторической реконструкции, понимаемый в антропологическом и герменевтическом ключе, а также классический метод формального анализа. Наибольшей проблемой было совместить оптику двух порядков – знаточеской подробности и теоретического исследования. Однако тщательное изучение детали способно открыть путь к пониманию стержневых тенденций художественного процесса эпохи. А именно это было главной *целью исследования*. Задачи же его сводились к тому, чтобы суммировать факты, касающиеся жизни фарфора в России XVIII столетия и отношения к нему в русском обществе, а затем тщательно проанализировать получившуюся картину.

«По отношению к великим художникам прошлого Ватто – все равно, что фарфоровая статуэтка рядом с античной статуей», – написал на заре позапрошлого века Альфред де Мюссе¹⁶ Слова французского писателя могли бы стать эпиграфом этой работы, так как обнаруживают ее главный нерв Фарфор XVIII века, использованный здесь для определения одной из ключевых фигур эпохи, действительно во многом выявляет смысл художественного процесса той поры Не случайно, как только столетие кануло в Лету, чуткие поточки сочинили миф о фарфоровом веке Не случайно именно XVIII столетие стало признанным временем расцвета искусства европейского фарфора, несмотря на более скромный вид произведений в сравнении с изделиями последующих эпох Но фарфору «осмнадцатого века» присуще одно неповторимое качество, очевидное даже в самых простых предметах все они исполнены на пределе возможностей, с максимальным старанием, которое встречается лишь в работе над первостепенными по важности вещами Причина здесь не только в дороговизне и редкости «белого золота», как тогда называли фарфор (к исходу столетия он стал не так уж редок и дорог) Главное – страстное увлечение этим материалом, превратившее его в предмет изысканной моды и почитических жестов, эстетических восторгов и тщеславных амбиций, художественных открытий и придворных интриг

Итак, *объектом исследования* является фарфор в России XVIII века, представленный как сохранившимися произведениями, так и всем комплексом документальных и литературных свидетельств, позволяющим реконструировать утраченные памятники и ансамбли По существу, эта работа – опыт реконструкции и фактической стороны дела (будь то памятник или событие), и умозрительной области художественных воззрений, благодаря которым интерес к хрупкому материалу – фарфору – приобрел в XVIII веке форму значительного культурного феномена и которые с разной степенью отчетливости оказались в нем запечатнены Другими словами, *предметом исследования* в диссертации являются главные интенции русской культуры той эпохи

Необходимость всестороннего подхода к изучению фарфора и многоаспектность заявленной темы определили широту *материала исследования* Диссертация базируется на фарфоровых коллекциях музеев и частных собраний России, Франции, Англии и Германии, на материалах их архивов Москвы, Петербурга и Парижа, на графических источниках (гравированных и рисованных) из частных и музейных собраний Москвы, Санкт-Петербурга, Вены, Парижа, Берлина, Варшавы, Стокгольма Не меньше внимания уделено мемуарной литературе, фиксирующей отношение к фарфору в русском обществе XVIII века

¹⁶ Мюссе, А. де Салон 1836 // *Он же* Избранные произведения в 2 т Т 2 М., 1957 С 525

Научная новизна работы определяется тем, что это первое фундаментальное исследование, где анализируется весь комплекс памятников и проблем, связанных с жизнью фарфора в русской культуре XVIII века – в качестве предмета интерьера, посуды, декоративных композиций и обиходных вещей, в роли сувенира и дипломатического подарка, предмета коллекционирования и торговли и т.д. Для этого введен в оборот большой объем не публиковавшихся ранее архивных источников и произведений, систематизированы и прокомментированы хрестоматийные и малоизвестные памятники и свидетельства. Впервые комплексно рассмотрена история производства, особенности технологии и эстетические приоритеты русского фарфора XVIII столетия. Новизна исследования заключается в том, что русский фарфор представлен в тесной связи с поступающими в Россию произведениями европейских мануфактур как единое явление в рамках русской культуры XVIII века, соотнесенное с современными ему историческими и художественными реалиями.

В работе обобщен опыт новейших изысканий, описывающих конкретные формы увлечения фарфором в XVIII веке. Эти исследования выявили не только масштаб данного явления, но и степень его недооценки, неразработанность связанной с ним научной проблематики. В диссертации впервые предпринимается попытка ответить на вопрос, как и почему возник столь страстный интерес к этому материалу, что и отражено в *положениях, выносимых на защиту*.

1 Среди определяющих интенций культуры XVIII века, породивших увлечение фарфором, стала эмансипация в сознании человека феномена быта, а точнее – вычленение повседневности из прежде целостного Бытия. Опираясь на мнение М.В. Фармаковского, диссертант связывает этот процесс с генезисом индивидуалистической идеи, возникшей на обломках эпох Больших стилей (*Grand Art*), когда после смерти Людовика XIV во Франции, занявшей лидирующее положение в художественной жизни Европы, основной фигурой стал аристократ, живущий как частное лицо. Однако в эпоху, лежащую за «порогом нашей современности» и названную М. Фуко «классическим периодом западной культуры», быть «частным человеком» вовсе не означало погруженности в личные проблемы, а, напротив, подразумевало следование признанной просвещенным обществом модели достойной жизни по законам разума и вкуса. До «открытия человека»¹⁷ или же «открытия персональной субъектности»¹⁸, которые исследователи единодушно относят к началу XIX века, «частный» человек и окружающая его повседневность (то есть – быт) осмысливались с точки зрения доиндивидуалистического сознания, воспринимавшего жизнь

¹⁷ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1994. С. 35.

¹⁸ Wallerstein, I. The French Revolution as a Word-Historical Event // Social Research, Vol. 56, №1. Binghamton University, 1989. P. 33–52.

сквозь призму надличностного мифа. Обладая онтологическими свойствами, этот миф, мыслимый как язык провидения, определял воззрения на устройство мира в целом и в частности от космических коллизий и структуры сощума до «пути червя» или человеческих желаний. Такая универсальная конструкция предполагала, что каждое новое изобретение должно было найти в ней свое место и таким образом неизбежно мифологизировалось. Поэтому обустройство быта в XVIII веке стало не столько делом комфорта, в современном понимании, сколько актом художественного творчества.

2 Это определило завидную роль фарфора в культуре XVIII века. Законный обитатель монарших сокровищниц был, по сути, материалом вполне бытовым, ведь фарфоровые предметы украшали и оснащали повседневную жизнь. Необходимые, но избыточно дорогие, функциональные и удобные, но провоирующие появление все более изощренных и не вполне оправданных, с сегодняшней точки зрения, функций, они будто специально были созданы для того, чтобы превратить повседневность в артефакт.

3 Подобные процессы происходили и в России, хотя, в отличие от европейской традиции, у нас не принято именовать «столетие от Петра до Павла» «фарфоровым». Между тем национальная культура, утверждавшаяся в новом европейском качестве, не могла остаться в стороне от увлечения фарфором. Достаточно напомнить, что третий фарфоровый завод в Европе был учрежден в Петербурге, что создателем русского фарфора Д. И. Виноградовым написан первый труд по технологии фарфора, что гением Ф. - Б. Растрелли в России появился самый большой в Европе фарфоровый кабинет, что в последней трети столетия Россия превратилась в один из самых обширных рынков для фарфоровых европейских мануфактур и, наконец, что именно для Российского двора ведущими заводами была создана едва ли не треть всех наиболее значимых произведений, составляющих ныне золотой фонд фарфора европейского XVIII столетия. Фарфор прочно вошел в русский XVIII век, и прослеживание его судьбы позволяет затронуть ключевые вопросы отечественной культуры той поры.

4 Изучение места и роли предметов из фарфора в интерьерах, а также фарфоровых кабинетов дает возможность выявить специфику и эволюцию понимания в России XVIII века интерьера как такового, что, в частности, проявляется в особенностях соотношения в нем пространственной и предметной составляющих.

5 Исследование традиций настольных украшений, теснейшим образом связанной с историей европейского фарфора, заставляет вплотную приблизиться к проблеме места и роли окказиональных искусств в XVIII веке. Их огромное значение в культуре той поры было связано с принципиально иным пониманием времени, которое виделось дискретной шкалой, каждый миг которой напрямую соотносим с вечностью.

6 Анализ увлечения восточным фарфором и восточными мотивами в европейском и русском фарфоре приближает к пониманию генезиса шинуазри, а также интереса к китайской культуре в целом Из интригующего курьеза, необходимого фрагмента мозаики заново воссоздаваемой частным человеком картины универсального миростроения к последней трети века Китай стал для европейцев олицетворением просветительского рая Изобретенный же там фарфор – квинтэссенцией искусства как искусности

7 Изучение коллекционирования фарфора позволяет интерпретировать кабинет как особый тип собирательства эпохи Просвещения, не столько предшествующий концепции музея, сколько альтернативный ей Если музей ориентирован на бесконечное приращение коллекций – в пространстве и во времени, то кабинет предполагает завершенность, отражающую исчерпывающую универсальность знания (аналогично «Вселенной на десяти десятичных»)

8 История изобретения фарфора в Европе дает уникальную возможность проследить сосуществование алхимических и естественнонаучных практик, симбиоз методик медицины и химии, что позволяет реконструировать логику мышления людей того времени, проявившуюся в самом широком спектре культурных явлений

9 Анализ художественного языка фарфора XVIII века позволяет обнаружить прежде неочевидные эстетические приоритеты (например, огромное значение категории разнообразия), выявляет понимание творчества как инвенции и особый метод создания новых форм Его можно охарактеризовать как аппликативный, имея в виду практику наложения и сочленения уже существующих артефактов, будь то орнамент или композиция, известное произведение или нарядный материал Отсюда проистекает расположенность к игре с масштабом, использование приемов тиражирования при создании уникальных вещей, популярность обманок и т д Все это служит достижению наиболее выигрышного декоративного и риторического эффекта, поэтому при выборе мотива в равной степени задействованы два фактора – эстетический и смысловой Кроме того, программы серий фарфоровой пластики и тематика росписи дают исключительный материал по иконографии искусства XVIII века

10 Наконец, изучение фарфора позволяет реконструировать отношение к разным видам искусства, которое отличается от современного, сформировавшегося к середине XIX века в процессе *станковизации понятия эстетического* (термин Х-Г Гадамера) Художественная практика в XVIII столетии, отнюдь не отменяя академическую иерархию видов искусства и их жанров, отдавала явное первенство декоративным и окказиональным художествам, что закономерно для эпохи, одной из главных интенций которой была артификация повседневности

Практическая значимость исследования Предложенный автором метод исторической реконструкции на протяжении нескольких последних лет применяется им при написании глав по истории декоративно-прикладного искусства XVIII-XIX веков для новой комплексной «Истории русского искусства» в 22-х томах, предоставляя возможности всестороннего взгляда на предмет. Методические разработки автора успешно использованы в кандидатских диссертациях, защищенных под ее научным руководством, и могут быть применены и другими исследователями, занимающимися родственной проблематикой. Поскольку сожившиеся в XVIII столетии традиции искусства фарфора действенны и по сей день, данная методика плодотворна и в отношении к материалу более поздних эпох. Подтверждением чему стал выставочный проект ГМИИ «Ода к радости. Русский фарфор из собрания фонда Юрия Трайсмана» (2009), куратором которого была диссертантка Фарфорова. Пластика XX века экспонировалась на этой выставке в социально-тематическом контексте.

Материалы диссертации, опубликованные в монографии «Фарфор в России XVIII века», представляют интерес как для специалистов по русской культуре и искусству, так и для широкого круга читателей. Они могут быть использованы в курсах лекций, составлении методических пособий и уже стали основой для статей и диссертационных работ последних лет. Способ комментирования произведений, разработанный в Приложении к диссертации, был использован в фундаментальном каталоге «Юсуповский фарфор» (2009), изданном под научным руководством диссертанта. Очевидна его продуктивность и при подготовке музейных и выставочных каталогов.

Диссертация была выполнена и прошла *апробацию* в Отделе изобразительного искусства и архитектуры Государственного института искусствознания. Ее основные положения нашли отражение в статьях, опубликованных в научных сборниках и альманахах, а также в докладах на российских и международных конференциях. С наибольшей полнотой материал диссертации представлен в монографии «Фарфор в России XVIII века» (2008), а также в каталоге «Шедевры русского фарфора в собрании галереи «Попов»» (2009), выполненном под научным руководством автора диссертации совместно с М. А. Бубчиковой, Т. А. Мозжулиной, Т. Н. Носович и И. П. Поповой.

Диссертация состоит из 12 глав, образующих 5 разделов, Введения и Заключения, а также Приложений, содержащих подробную библиографию и каталог произведений русского фарфора XVIII века с сопроводительными статьями. Эти предметы происходят из коллекции, собранной Александром Поповым в 1920-1930-х годах в Париже, и хранятся ныне в Константиновском дворце, в российских и зарубежных музейных и частных собраниях.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во Введении сформулированы цели и задачи, основные методологические принципы, актуальность и научная новизна исследования, сделан библиографический обзор, позволяющий представить степень изученности темы

Раздел I

Глава 1 Появление фарфора в России

В первой главе диссертации прослеживается становление моды на фарфор в России. Фиксируются первые известные памятники, самым ранним из которых является сулея царевича Ивана Ивановича (1554–1582), старшего сына Ивана Грозного. На протяжении XVII века фарфоровые предметы, как и другие редкости, были в распоряжении состоятельных русских людей. Но восторженного интереса, какой фарфор вызывал в Европе, в России явно не разделяли. Здесь не складывали легенд, подобно поверью о способности фарфоровых сосудов обнаруживать поданный в них яд. Любопытно, что в России, как и в Китае, для этих целей служил нефрит (о чем, в частности, об этом свидетельствует описание нефритовой чаши царя Алексея Михайловича). Вряд ли справедливо объяснять такое отношение к фарфору его меньшим по сравнению с Западной Европой распространением в России, вызванного трудностями перевозок. Факты свидетельствуют, что преимуществами прямых морских перевозок из Китая европейцы практически не пользовались. В европейские страны фарфор в основном морем доставляли из персидского порта Гомбрун, Бейрута и Каира, куда он попадал, так же как и в Россию, по Великому Шелковому пути.

Об отсутствии специального интереса к фарфору свидетельствует крайняя неустойчивость термина для его обозначения. Гораздо чаще, чем «фарфор», арабизированного варианта персидского «пурпур» («императорский» - фарси), использовали слово «ценина» или «китайская ценина», как, например, в описи имущества князя В. В. Голицына. На исходе XVII века фарфор собирали люди, известные своим западничеством. Но ярче всего об определяющем значении примера Западной Европы говорит быстрое укоренение в русском языке заимствованного термина «порцелин», широко употреблявшегося вплоть до конца XVIII века.

Появление широкого интереса к изделиям из этого материала напрямую связано с петровскими преобразованиями и примером царя. В главе поэтапно прослеживается изменение отношения монарха к этому материалу: от закупки Великим посольством «фарфуровых сосудов», наряду с раковинами и морскими плодами, что переводило их из

разряда ценной посуды в ранг «курьозов», до осознания важности порцелина для дела государственного и вельможного представительства. Во время поездок по Европе 1712–1715 годов русский царь наблюдал, как европейские властители соревновались друг с другом ценностью фарфоровых собраний, увидел фарфоровые кабинеты прусских королевских резиденций и собрание своего союзника в Северной войне Августа II Саксонского, одного из самых рьяных коллекционеров и владельца первой в Европе фарфоровой мануфактуры. Это повлияло на решение устроить фарфоровый кабинет в Монплезире, инициировало крупные заказы восточного фарфора в Голландии и в Китае для украшения возводимых дворцов и оборудования учреждаемых аптек. С 1723 года начались хлопоты об организации собственного фарфорового производства. Успехом они не увенчались. Зато в России быстро распространялась и набирала силу мода на фарфор. Судя по быстрому проникновению фарфора в русский столичный быт, увлечение им принадлежало к наиболее броским сторонам европейской жизни. Уже в первой трети века значительными собраниями восточного фарфора располагали А. Меншиков, Ф. Головин, П. Шафиров, Ф. Апраксин, А. Хрущев, а также князь А. Черкасский. Большая часть его знаменитой коллекции была собрана в 1730-е годы, после установления регулярных торговых связей с Китаем.

Однако грузы фарфоровых предметов, доставляемых ежегодными китайскими караванами, были не столько причиной, сколько следствием прочного распространения в России моды на фарфор. «Понеже через отправляющиеся голландцами в Европе торги, вывезенная из Китая и Японии фарфоровая посуда всем так понравилась, что по общему обыкновению ни единый покой изрядно убран быть не может, в котором она посуда не имеется», – сообщалось в «Примечаниях» к «Петербуржским ведомостям» за 1731 год.

Фарфор в России первой трети XVIII века нашел и более прагматическое применение – стал использоваться в качестве посуды. Так, в описи вещей, оставшихся после смерти цесаревны Натальи Алексеевны (1714), числится около пятисот фарфоровых блюд, чашек, «готовален» (небольших сервизов в кофрах) и табакерок. Это одно из самых ранних свидетельств появления в России европейского фарфора, который стал проникать со второй половины 1720-х годов в основном через дипломатические каналы. При императорском дворе искусство двух первых европейских фарфоровых заводов – Мейсена и Вены – к 1730-м годам было представлено такими значительными произведениями, как парадные сервизы. Это мейсенский сервиз, исполненный для генерал-фельдмаршала Б.-К. Миниха, и сервиз, получивший в императорских кладовых наименование Венский. Оба комплекта, принадлежавшие числу самых роскошных ранних изделий старейших европейских

мануфактур, можно назвать «первой ласточкой» обширных русских заказов, инициировавших появление хрестоматийных шедевров европейского фарфора, украшающих ныне отечественные собрания

К аннинским временам относятся и первые документы, фиксирующие покупку фарфоровых вещей придворным ведомством Судя по всему, именно в 1730-е годы произошел перелом в отношении к фарфору в России Из «восточного товара» фарфор превратился в объект моды, привычки, стал «своим» И более всего, как ни странно, об этом говорят первые объявления о «покражах» фарфора Крадут ведь только то, что наверняка найдет широкий и выгодный сбыт И коль скоро в 1737 году у иностранца Степана Лендсмана «пропало несколько порцелину», можно с уверенностью сказать, что с этой поры мы вправе говорить о фарфоре как о факте реальной российской жизни

Глава 2 Фарфор и шинуазри

Появление моды на фарфор в России, как и в Европе, совпало с увлечением дальневосточным искусством, а точнее – европейским шинуазри Фарфор и шинуазри были неразрывно связаны на протяжении всей первой половины XVIII столетия, соседствуя в декоре интерьеров или отдельных вещей И если бы фарфор в продукции европейских заводов столь быстро не превратился в самостоятельное явление, его можно было бы рассматривать как частное проявление «китайщины»

Однако увлечение фарфором и шинуазри связаны не только стилистикой или же тематикой, но, что важнее, – генетически В конечном счете, оба явления обязаны своим возникновением появлению *индивидуалистической идеи*, расколовшей некогда цельное Бытие, в результате чего эмансипировалась не только сфера быта, артификации которой стал служить фарфор, но и «массивное чувство единой формы», на котором зиждилось «единство стилевого выражения всех предшествующих времен» Это констатировал В В Згура, назвавший шинуазри «первым стилем внутри стиля» и отметивший, что именно с этой точки зрения это, кажущееся случайным, увлечение восходит в ранг закономерного явления, даже «крупного историко -художественного события»¹⁹

Рискнем продолжить появление шинуазри свидетельствует о крушении не только стилевого, но и мироустроительного единства Если раньше в европейском сознании весь прочий мир существовал за границами культуры, как область чудесного, то теперь он стал располагаться в том же культурном пространстве Излишне говорить, что лишь *частный человек* мог заподозрить столь же частное существование за европейскими границами совершенно иных культур, а главное – ощутить насущную потребность в их «присвоении»,

¹⁹ Згура В В Китайская архитектура и ее отражение в Западной Европе М., 1929 С 34, 35

в введении в собственный обиход для воссоздания, пусть в камерном формате, утраченной целостности мироздания. Это находит подтверждение в самых разных текстах той поры: от фразы Кольбера, предлагавшего воспроизвести весь мир в одном дворце, до известного пожелания И.И. Догорокува вместить Вселенную на десяти десятинах усадебного парка.

Далее в главе анализируются те свойства культуры XVIII века, которые сделали возможным воплощение такого рода идей. Во-первых, это понимание времени как шкалы «всемирного свершения», вследствие чего та же китайская культура оказывается отделена от Европы не необратимым временем чужой культуры (как в XIX веке в силу историчности сознания), а только пространством, которое легко преодолеть, возведя, к примеру, пагоду в Сан-Суси или в Царском Селе или, изготовив ее на собственном фарфоровом заводе. В диссертации приводятся примеры адаптации европейским и русским искусством мотивов, тем и предметов дальневосточной культуры в интерьерах и в орнаментальной традиции – от Й. Ньюхоффа до Ж. Лепотра и К. (III) Одрана, от А. Ватто и Ф. Буше до Ж.-Б. Пильмана (младшего), композиции которых стали образцами и для росписей фарфора.

Во-вторых, говоря о легкости интерпретации европейской культурой XVIII века экзотических мотивов, мы выделяем определяющее качество *индивидуалистического сознания*, которое лежало в основе культуры Просвещения в целом, а именно – любопытство. Поэтому «узнавать» значило тогда совсем не «изучать» и тем более не «исследовать», а, скорее, – «наблюдать» и «приручать». Ведь чем иным как не «приручением знания» занимались французские энциклопедисты, систематично раскладывая его «по полочкам» своего эпохального (в буквальном значении слова) труда. Тот же смысл можно увидеть и в идее Всеобщей грамматики Э.-Б. Кондильяка, и в логике Т. Гоббса, и в экономических формулах Адама Смита, и в правилах воспитания по Локку. В этом ряду шинуазри можно рассматривать как «приручение» Китая, и неслучайно китайские диковины относили тогда к «курьезам» (*curiosité* – вызывающий любопытство). И сравнивая изящного арапчонка с шекспировским мавром, а забавный мир «сэнжери» – с ритуальным и карнавальным, нельзя не отдать должного результативности такого «присвоения».

Шинуазри стало самым востребованным и заметным экзотическим стилем. Причина этого кроется в том, что, начиная с конца XVII века, Китай превращается для европейцев в своего рода аллегорию просветительского рая, где правители мудры, а подданные честны и счастливы. К концу XVIII столетия в сочинениях Вольтера, а затем в «Сказках» Екатерины II эта мысль находит все более отчетливое дидактическое выражение. Не последнюю роль в этом сыграло не только убеждение, что место религии в Китае занимает философия (именно так трактовали конфуцианство), но и «китайские чудеса». Понятно, что Восток испокон

веку почитался в Европе как источник мудрости и роскошных вещей. Но, в отличие от россыпей драгоценных камней и невиданных зверей китайские диковины были отнюдь не волшебного свойства, они – «чудеса цивилизации», создания человеческих рук, будь то бумага, лаки, шелк, резные камни и, прежде всего, самый ценный предмет китайского экспорта, главный «китайский секрет» – фарфор. Он был средоточием всех тех качеств, что так ценились европейскими прагматиками XVIII века изощренного мастерства, отточенности техники, мудрости не как абстрактного знания, но как опыта, позволяющего создавать в высшей степени рафинированные вещи, способные, как писал Вольтер, «сделать жизнь приятной».

Раздел II

Глава 3 Фарфоровые кабинеты

Одним из самых ярких проявлений моды на фарфор были фарфоровые кабинеты – интерьеры, главным элементом декоративного убранства которых был фарфор. В Европе появились одновременно в двух изводах. Один из них идет от Лакового кабинета датского короля в замке Розенборг в Копенгагене (1660), которому было суждено стать примером для многих Фарфоровых, Лаковых или Китайских кабинетов, в убранстве которых сочетались наиболее модные в ту пору китайские изобретения – фарфор и расписные лаки. Другой – от Фарфорового Трианона Луи Лево в Версале (1680), декорированного фаянсовыми плакетками в «китайском вкусе». Это сооружение стало не столько предтечей многочисленных имитационных фарфоровых кабинетов, но более широкой традиции убранств, помещающих фарфор в контекст европейской орнаментики. В главе также анализируется развитие этой традиции в Голландии и Англии в творчестве Даниэля Маро, которому довелось аранжировать богатейшие фарфоровые коллекции Оранского правящего дома (кабинет замка Хэт Лоо, 1687, амстердамский кабинет Вильгельма Оранского). Его проекты были изданы в увраже «Новые каминные из многих мест Голландии и других провинций» (1712), экземпляр которого находился и в библиотеке Петра Великого).

Однако наиболее популярны, причем чуть ли не до конца века, фарфоровые кабинеты были в немецких землях. Особого внимания заслуживает кабинет замка Поммерсфельден (1710), в котором идея фарфорового кабинета с лаками обрела согласное духу эпохи компактное решение. Благодаря гравированным изданиям С. Кляйнера он стал образцом для многих архитекторов первой половины XVIII столетия. В частности, именно в этой традиции был выполнен первый фарфоровый кабинет в России в петровском Монплезире (1717–1723), хотя идея переделать ранее планируемый под дубовую обшивку

зал под фарфор появилась у Петра I под влиянием более роскошных кабинетов прусских резиденций Ораниенбург и Шарлоттенбург (1705), в которых «поспешный» русский царь «изволил мешкать» во время дипломатических визитов 1712 года.

Масштабность их решения в большей мере воспроизводит другой русский фарфоровый кабинет, созданный Ф.-Б. Растрелли в 1750-х годах и вмещавший около сотны тысяч фарфоровых предметов Большой Китайский зал Царскосельского дворца даже превосходил парадностью прусские примеры, поскольку располагался не в завершении парадной анфилады, а в самом ее центре. Причину такого расположения зала проясняет надпись архитектора на эскизе убранства, согласно которой он специально предназначался для восточного фарфора, заказанного Петром Великим. Это позволяет диссертанту соотнести фарфоровое наполнение этого зала не только с петровскими приобретениями 1717 года (диссертант соотносит их с архивными документами, ни коим образом не подтверждающими бытующую в литературе версию, что 500 закупленных Петром фарфоровых предметов предназначались для Петергофа), но и с общим замыслом декора дворца Большой Китайский зал, наряду с Янтарной комнатой, подаренной Петру прусским монархом, и размещением в интерьерах других петровских реликвий, предстает частью своеобразного Петровского мемориала, учрежденного «дщерью Петровой» Елизаветой в перестроенном дворце, подаренном императором ее матери.

Политическая подоплека учреждения Царскосельского фарфорового кабинета находит подтверждение в европейской практике. Ведь если проанализировать географию фарфоровых кабинетов, то нельзя не заметить, что они были в моде в тех странах и тогда, когда в культуре был силен государственный миф, какие бы формы он не приобретал – Третьего Рима или Священной Римской империи. В них, на наш взгляд, в XVIII веке продолжал жить онтологический миф барокко, что, возможно, и определило избыточную роскошь фарфоровых кабинетов как типа убранства, вне зависимости от конкретных стилистических решений. Будь то Малый китайский зал Царскосельского дворца, убранный Растрелли европейским фарфором, или же рокайльные фарфоровые кабинеты А. Ринальди. Один из них, в Каталонской горке Ораниенбаума, предназначался для экспонирования серии из 40 фигур, заказанной в Мейсене в ознаменование побед над Турцией и созданной в 1772–1775 годах И.-И. Кендлером и М.-В. Асье.

К середине столетия, как показывают два последних кабинета, намечается тенденция к размежеванию европейского фарфора и «китайщины». Это можно видеть и на примере проекта Ю.М. Фельтена 1770-х годов по изменению декораций Китайского зала Царскосельского дворца (РАХ, в диссертации опубликован впервые), и на примере проекта совершенно китайского зала Ч. Камерона, созданного в 1780-х. Производство на

европейских заводах открывало возможности для появления еще одного типа кабинетов, в которых все фарфоровое убранство было выполнено специально под интерьер Первым из них стал кабинет князей Дыбских в Брюне (1725–1730), декор которого создан на Венской мануфактуре. А лучшие образцы декораций такого рода представлены кабинетами замков Каподимонте под Неаполем и Аранхуэс близ Мадрида, созданными в 1758 и 1763 годах.

В России в Белой столовой Мраморного дворца (1785) А Ринальди был реализован аналогичный замысел. В отличие от упомянутых кабинетов он никак не связан с шинуазри и решен в неоклассических формах. На рисунке М.А. Алексеева, зафиксировавшего в 1830-х годах обмеры зала, можно видеть изобилие фигур, рельефных медальонов, ваз и гирлянд в античном вкусе. Это фарфоровое убранство было изготовлено в Петербурге, на Императорском заводе и обошлось казне более чем в 15 000 рублей.

Столовая Мраморного дворца – едва ли не последнее свидетельство обустройства фарфоровых кабинетов в Европе. Справедливости ради стоит вспомнить еще один прецедент – Фарфоровый кабинет, оформленный Карло Росси в одном из залов Елагина дворца около 1823 года. Но в этом интерьере архитектор обошелся не только без «китайщины», но и без фарфора. Своё название зал получил из-за росписи стен, имитировавшей роспись десертных тарелок Олимпийского сервиза Севрского завода, подаренного Наполеоном Александру I. Сервиз произвел фурор, но явно не того свойства, что толкал декораторов XVIII века на создание их «фарфоровых безумств». Время фарфоровых кабинетов кануло в Лету.

Фарфоровые кабинеты были не только наиболее ярким проявлением моды на фарфор, но одним из оригинальнейших созданий культуры XVIII столетия в целом. В причудливом мире фарфоровых интерьеров идеал изящной жизни, «очаровательной своей искусственностью», становится явью. В этих залах, созданных лишь «в украшение покоям», в блеске зеркал и фарфоровых красок он находит не столько материальное, сколько визуальное воплощение. Фарфоровый апартамент в высшей степени отвечал тому тщательно очищаемому от всего бытового идеалу быта, которым грезило время беззастенчиво и бесстрашно чувственных, «живущих для жизни» людей.

Глава 4 Фарфор в интерьерах

В русских интерьерах XVIII века фарфор был равно распространен с начала и до конца столетия. Менялась стилистика предметов и характер их использования, однако изделия из фарфора неизменно присутствовали среди самых модных и дорогих вещей, как в частных комнатах, так и в дворцовых залах. Этим судьба фарфора в интерьере XVIII века разительно отличается от его применения на столе – процесса постепенного

появления и утверждения. Причины тому понятны. Активное проникновение фарфора в европейский быт началось с восточных изделий, которые были мало приспособлены для европейской кухни, зато обладали для людей той поры очевидной декоративной привлекательностью. Поэтому неудивительно, что европейская история фарфора началась с использования восточных вещей для убранства залов.

Общие руководства по расстановке фарфоровых предметов можно найти уже в «Курсе архитектуры» Франсуа Blondеля (1675–1683). Судя по этому изданию, и особенно уврачам рубежа XVII–XVIII веков, утверждение фарфора в европейском интерьере началось с камина, что закономерно. Именно в эти годы произошло кардинальное изменение его конструкции: на смену громоздкому сооружению с колпаком пришло компактное решение с каминной полкой. Но в России, как и в других северных землях, «узлом» интерьера был не камин, а печь, которую стали использовать для расстановки предметов из фарфора лишь к исходу XVIII века. Основным же местом для драгоценных сосудов служили поставцы, которые в XVII веке были едва ли не главным украшением парадных покоев. Судя по текстам мемуаристов, в начале XVIII столетия поставцом называли не только полку, но и поднос, а также шкаф – вроде орехового шкафа, в котором «обычно хранят фарфоровую посуду» цесаревны Натальи Алексеевны (1714), шкафа, купленного А. Д. Меншиковым у дочери адмирала де Ланга вместе с фарфоровым наполнением (1716), или же «маленького серванта с китайскими чашками» из мемориальной спальни Петра Великого в Екатерингофе (числился там до 1903 года).

До наших дней дошел лишь один камин петровского времени, декорированный стуковой горой с фарфором, – в Секретарской Монплезира. Однако нет никаких оснований полагать, что к концу 1710-х годов, когда заканчивалось оформление первых отстроенных по европейскому образцу российских дворцов, расположение фарфора в них существенно отличалось от принятого в Европе. И так же как европейские интерьеры той поры петровские покои поражали обилием предметного насыщения, равно как и разнообразностью и разнокалиберностью. Совокупно все это образовывало пышную декоративную ткань, служащую своеобразной «подкладкой» ветчественных архитектурных сооружений. На это свойство впервые обратил внимание М. Прац, напрямую связавший понимание интерьера как самодостаточной и живой по своим внутренним законам данности с эмансипацией человеческой личности. Начало этого процесса он относит к эпохе Регентства (1715–1720), которое было, и по Фармаковскому, ознаменовано появлением *индивидуалистической идеи*. Такой взгляд не только объясняет, каким образом в европейских интерьерах эпохи барокко могло уживаться такое количество разномастных предметов, но и определяет вектор эволюции предметного

насыщения интерьера И коль скоро общим знаменателем, собравшим разнообразные предметы убранства и обихода в интерьер, оказывался человек, то в самой краткой форме этот вектор можно определить как постепенное превращение объекта в вещь

Этот процесс продолжался на протяжении целого века, обусловив синтетичность интерьеров рококо (пожалуй, самых строгих с точки зрения единства стиля) и программный характер декораций эпохи классицизма В главе прослеживается изменение ассортимента предметов из фарфора, использовавшихся в декоре русских интерьеров начавшаяся с 1750-х годов переориентация с восточного фарфора на европейский, появление с 1760-х годов, наряду с вазами и блюдами, пластики, а в 1790-е годы – туалетов, чашек и т.д. Анализируются разные способы включения фарфора в интерьер от величественных гор, украшавших столовые середины и третьей четверти столетия, до буфетных стоек Павловской поры, от консольных композиций А Ринальди в Ораниенбауме до строгих аранжировок Ч. Камерона, не только сделавшего фарфор главным элементом убранств, но и заставившего этот неархитектурный материал играть роль «стилистического каркаса» интерьеров (особенно в Зеленой столовой Царскосельского дворца, целиком вдохновленной стилистикой изделия Дж Веджвуда)

Новой вехой в судьбе фарфора в России стал Павловск, в интерьерах которого фарфоровые предметы – присланные в дар родственниками Марии Федоровны из Людвигабурга и привезенные из заграничного путешествия графов Северных – играли роль своеобразных вех на «ландшафте памяти» Напротив, в Гатчине и в Михайловском замке фарфор включился в ритуальный парад означений императорского статуса их владельца Эту разницу выявляет даже простое сравнение задействованных предметов, особенно – специально заказанных в России, на Императорском фарфоровом заводе, чьи изделия к исходу века заметно потеснили фарфор в русских царских дворцах

Помимо императорских резиденций в диссертации рассматриваются интерьеры частных, вельможных домов (подмосковные Кусково и Останкино Шереметевых) Обращается внимание на предметы мебели, использовавшиеся для расстановки фарфора от универсальных комодов, библиотечных шкафов и секретеров до специальных сооружений, вроде *meuble à la hauteur d'appuis* (имитировавшая корпусную мебель подставка для различных кунштюков) и служившего тем же целям *buffet d'ostentation* («показного буфета»), который размещали в кабинетах и библиотеках

Отдельно освещается вопрос о распространении фарфора в обычном дворянском быту Большинство русских дворян получило возможность заняться собственным «обустройством» лишь после манифеста 1761 года, освобождающего от обязательной службы Примечательно, что это событие совпало и с другим важным переломом в

отношении к интерьеру в России, который зафиксирован применительно к императорским резиденциям – с утверждением обычая обставлять покои специально предназначенными для них вещами, а не перевозить их за собой из дворца во дворец Екатерина II, приписывая себе честь этого нововведения, естественно, сгущала краски, когда изображала быт елизаветинского двора. Однако и другие мемуаристы той поры уподобляли царский быт «бивуаку». Эта отмеченная иностранными наблюдателями странность происходила от особенностей национальной культуры, вносящих существенные коррективы в общеевропейскую линию развития в России интерьеров в XVIII веке. Речь идет о традиционном отношении к предметам убранства как к капиталу владельца вне связи с конкретным местом его обитания (показателен термин «шатровый убор», применявшийся ко всему насыщению покоев во второй половине XVII – начала XVIII вв.) И если в Европе появление интерьера в современном понимании шло через обживание, очеловечивание архитектурных пространств, то в России, напротив, — через обретение человеком своего пространства, дома, в котором принадлежавшие ему ценности становились обстановкой. Однако, очевидно, что и то, и другое движение вызвано одним и тем же эмансипационным процессом, обусловившим появление «частного лица» в XVIII столетии. Вероятно, поэтому в России, где условия для этого появились на полвека позже, чем в Европе, так долго были редки дома, устроенные по-европейски, а жизнь в немногих статусных, образцовых резиденциях, следовавших европейской моде, разворачивалась отнюдь не по европейскому сценарию.

Так или иначе, но к концу екатерининского правления можно фиксировать утверждение европейского подхода к обустройству интерьеров. Прежде всего это можно наблюдать в появлении их функциональной определенности. На наш взгляд, именно в этом, а не в том, что все предметы вдруг обрели классический вид, сказалось утверждение в сфере интерьера эстетики классицизма (ведь на практике покои обставлялись не только новомодными вещами). Конечно, бильярдные последней четверти века нередко служили приемными, гостиные – столовыми, кабинеты – спальнями и т.д., но это был уже не столько мир залов и их украшений, сколько комнат и вещей. Именно поэтому парадные интерьеры той поры так подчеркнута архитектурны (вне-вещны) и именно поэтому предметное наполнение рядового, пусть даже дворцового, покоя может быть сколь угодно разнотильным. При этом разделение интерьера на архитектурное убранство и мир вещей имело и обратную сторону. К концу века вещь, пребывающая в постоянной связи с человеком, становилась все более значимой: она, как видно на примере интерьеров Камерона и Бренны, и вторгалась в высокие архитектурные сферы, и становилась проводником программных высказываний. Среди таких вещей фарфоровые предметы

занимали одно из первых мест. На протяжении XVIII века они не особенно прирастали числом и подчас не вполне соответствовали общей логике смены стилей и мод, но нельзя не отметить удивительную приспособленность фарфора к любым капризам этой динамичной эпохи. В какой-то роли ему не доводилось выступать экзотической диковиной, броского штриха, добавляющего разнообразия убранству, стилистической доминанты, предмета обихода, свидетельства личных пристрастий или императорского статуса владельца. Фарфор всегда успешно справлялся с любым амплуа, так что в глазах критически настроенных потомков, едва шагнувших в XIX век, стал одним из верных атрибутов минувшего времени.

Раздел III

Глава 5 Фарфор на столе

Эволюцию сервировки стола в России XVIII века определяли две разнонаправленные и, на первый взгляд, не связанные друг с другом тенденции: постепенное утверждение на столе фарфоровой посуды и кардинальное изменение отношения к застолью. Вторая из них была вызвана процессом десакрализации быта, в котором именно XVIII столетие стало переломной эпохой, когда свойственная традиционным культурам сакрализация явлений повседневности уступила место обычному теперь отношению. С эмансипацией сферы быта повседневность – малый цикл человеческой жизни – уже не могла быть, как прежде, естественно соотносена с космическими циклами и с идеями высшего свойства. Трапеза сохранила свой сакральный смысл в религиозном обряде и, с большой долей опосредования, в монаршем быту, усилилась ее роль в качестве средства социальной идентификации. Но в целом застолье все больше переходило в область обыденного.

Описанные выше процессы не могли не отразиться на предметах, которыми еда оснащалась. При этом число и разнообразие форм посуды явно находилось в обратной зависимости от степени сакрализованности трапез. В России XVIII века увеличение ассортимента используемой посуды произошло резко и заметнее, чем в западноевропейских странах, что связано не только с процессом десакрализации еды, но и (а точнее – в первую очередь) с быстрым утверждением новой европейской кухни. Однако бытование отношения к посуде фиксируется с достаточной очевидностью. Кратко эту тенденцию можно определить как превращение трапезного блюда в затрапезную тарелку.

Тарелка же эта к концу столетия в большинстве случаев оказывалась фарфоровой. Сравнение ситуации начала XVIII столетия, когда о фарфоре практически не писали, и его финала, когда каждый выпуск «Санкт-Петербургских ведомостей» содержал объявления о продаже фарфоровой посуды, свидетельствует о разительных изменениях. Однако они не

были решительны и бесповоротны даже в «Словаре » В И Даля, вышедшем в 1860-х годах, для пояснения лексического значения слова «сервиз» в пример выбран не фарфоровый, а «мой серебряный сервиз»

Источники не содержат каких-либо указаний на то, что в первой половине XVIII века фарфоровая посуда в России использовалась по назначению, хотя еще с петровского времени тарелок и блюд было достаточно, чтобы сервировать ими столы, причем не только императорские В диссертации приводятся описи имущества членов императорского дома, вельмож, состоятельных дворян 1714-1749 годов, в которых фарфоровые предметы посудной группы исчисляются потусотнями, в том числе и сервизами Однако фарфор в них явно уступает серебряной, оловянной и медной посуде, с которой ему довелось конкурировать на русском столе вплоть до конца XVIII века До 1790-х годов, когда заходит речь о посуде, фарфор в мемуарах рассматривается лишь как альтернатива дорогому серебру и расхожему олову

Причины такой ситуации проистекают из того обстоятельства, что в российском быту следование моде явно уступало требованиям обычая Фарфор был именно модным и весьма дорогим материалом, и иметь его полагалось из соображений престижа Но для таких традиционных действий, как парадная трапеза, предпочитали столь же традиционное серебро Исключение составляли фарфоровые чашки благодаря распространению обычая пить горячие напитки – чай, кофе, шоколад С 1740-х годов положение меняется при русском дворе фарфором стали сервировать десертную часть парадных банкетов В диссертации этот процесс отсечен по записям Камер-фурьерских журналов и архивным источникам К середине века сервированные фарфором десерты вошли в обычай, что было подтверждено специальными распоряжениями императрицы Но, что более важно – фарфор стали подавать сервизами К тому времени русский двор располагал, по крайней мере, тремя комплектами европейских мануфактур (причем золотые приборы в черенки первого из них, Венского 1735 года, изготовили лишь в 1758 году – видимо только тогда сервиз вознамерились пустить в дело) В 1756 году был исполнен первый сервиз на Императорском фарфоровом заводе (Собственный императрицы Елизаветы Петровны)

Сервиз в современном значении этого слова – то есть ансамбль разнообразных предметов посуды – принадлежал к числу модных изобретений столетия Первым сервизом принято считать золотой дорожный набор Людовика XIV Но трудно представить, что до начала XVIII столетия никому не приходило в голову делать посуду комплектно Остается предполагать, что именно с этого времени в связи с заметным увеличением ассортимента посудных форм их объединение в единый ансамбль – не только орнаментикой, но и пропорциями и абрисом контуров – стало осознаться как

художественная задача. Возможно и другое: такая задача возникла как своего рода «введение времени», поставившего во главу угла оснащение – и прежде всего артистическое – окружающей человека повседневности. Сервиз хорош и на поставке, но, в отличие от единичных вещей, он обретает свое ансамблевое воплощение только на столе, то есть в момент непосредственного и вполне бытового использования.

Фарфоровые сервизы появились вскоре после открытия европейских мануфактур и к середине века получили широкое распространение в Европе. Численность предметов в них доходила до 1500 в столовой части и 800 в десертной. Это были дорогие вещи, не уступавшие по стоимости комплектам из серебра, которые в описях царских подарков значились среди самых ценных. В России фарфоровые сервизы для этой цели стали использоваться с середины 1760-х годов, когда Екатерина II заказала в подарок графу Г. Г. Орлову два больших комплекта Мейсенскому и Императорскому заводам (сервизы Охотничий, 1766, и Орловский, 1765-1770). Еще более роскошный сервиз был сделан по ее заказу десять лет спустя для князя Г. Потемкина в Севре (Сервиз с камнями, 1777-1778).

В главе подробно рассматриваются парадные фарфоровые придворные сервизы последней трети XVIII века, начиная со знаменитого десерта Фридриха Великого Берлинской мануфактуры (1770-1772) и не менее хрестоматийного Сервиза с Зеленой лягушкой фабрики Веджвуда (1773). Кроме того, приводятся документы, свидетельствующие о других неизвестных прежде заказах, например о мейсенском сервизе с цветочной росписью на форме «старый озе». Он стал образцом для «ординарной посуды», изготавливавшейся до Александровского времени Императорским заводом по ордерам Придворной канцелярии для вседневного обихода императорских дворцов. Особое внимание уделено сервизам русских заводов, заказы на которые являются ярким свидетельством того, что фарфор обрел статус парадной посуды при императорском дворе (Орденские сервизы завода Гарднера в Вербилках, 1778-1785, сервизы Императорского фарфорового завода Арабесковый, 1784, Яхтинский 1785-1787, Кабинетский, 1793-1796, и выполненные по его образцу другие сервизы с видами Италии, Юсуповский, 1798 и т. д.).

Пример двора немало способствовал тому, что фарфоровые сервизы к последнему десятилетию века вошли в обиход русских людей – от вельможного графа Н. П. Шереметева, в кладовых которого было несколько комплектов Веджвуда и великолепный сервиз Венского завода, до бургомистра города Дмитрова купца Толченова, заказавшего свои парадный сервиз на заводе Гарднера. В то же время в екатерининскую пору фарфор еще не вытеснил серебро в парадных сервировках: русская императрица оставалась самым крупным в Европе заказчиком парадных сервизов из серебра.

Подлинный триумф фарфор переживает при дворе императора Павла. В описаниях сервировок он соседствует только с сакральным золотом. Для Михайловского замка, любимой резиденции императора, в качестве парадной посуды были заказаны два сервиза – фарфоровый и золотой. Все это тем более примечательно, что по воле Павла I весь уклад жизни российского двора был призван реанимировать былое сакральное значение бытового обычая. В возобновлении старых, в заводимых вновь формах этикетного поведения и, главным образом, в той настойчивости и последовательности, с которой все это вводилось в ранг непреложного закона, видится несбывшаяся надежда последнего императора XVIII века устраивая и подчиняя жизнь в малом – в повседневности – исправить и подчинить себе ее целиком.

Будучи вовлечен в это ритуальное действие, фарфор вновь, как и в первой половине века, оказался в России в ситуации, несовместной с его статусом в европейской культуре. По воле российского императора этот модный и престижный материал, в европейской традиции не соотносимый со сферой сакрального, в России на исходе XVIII столетия был сакрализован русским двором. Фарфору пришлось соответствовать этой высокой миссии на Императорском заводе: изобретались необычайно изысканные техники украшения изделий, выполнялись роскошные орнаменты и формы. Именно поэтому фарфор той поры – самый красивый из когда-либо выпущенного в России.

Однако на исходе века, «когда революции сметали с континента старые порядки», смысл «возобновления смехотворных старых обычаев, к которым император обнаружил странную приверженность»²⁰, уже никто не мог понять. Это общее суждение современника справедливо, в частности, и в отношении фарфора: «Фарфор – это состав, из которого делается лучшая каменная посуда», – через полвека напишет Даль. Контур такого отношения к материалу уже ясно обрисовывались на исходе XVIII столетия.

Глава 6 Сервизы, сервировки, сервизные

Глава посвящена типологии и составу сервизов XVIII века, которые определились столовым этикетом. Его становление относится ко времени Людовика XIV, обладателя первого сервиза. Однако во французском языке слово *service* означало не только «полный набор столовой, чайной посуды, рассчитанной на определенное количество человек». Первоначально, с середины XVI века, так называли части трапезы, предполагавшие смену главных блюд. Обычно их было три: суп, горячее, десерт. Использовать термин *service* для обозначения комплекта потребной для такой трапезы посуды начали с рубежа XVII–XVIII веков, однако вплоть до начала XIX века он употреблялся и в первоначальном значении.

²⁰ [Санглен, де]. Записки Якова Ивановича де Санглена // Русская старина. Т. XXXVI, 1882, декабрь. С. 468.

Именно так применяли его во французских поваренных книгах, появление которых, столь существенное с точки зрения эволюции отношения к трапезе, в Европе восходит к концу XIII века, что Ж Ле Гофф соотносит с развитием в позднем Средневековье культуры города – «рассадника нарождающегося индивидуализма». В диссертации приведены наиболее известные поваренные книги от труда француза Тайллевента (1312–1385) до трехтомного переиздания известной «Новой поварни» Ф Массьяло (1733–1734, первое издание – 1691). Авторитету последней книги немало способствовали гравюры, предлагавшие образцовые решения сервировок. Они стали основой для таблиц в поваренных книгах, изданных позже в других европейских странах.

Самой популярной поваренной книгой XVIII века стала впервые вышедшая в 1746 году «Кухня» Менона – рекордсмен среди книг французских авторов по числу переизданий в XVIII веке. Залогом ее популярности была не только отличная рецептура. По мнению Ф Броделя, ее автору впервые удалось свести правила сервировки стола в стройную систему. Прежде, несмотря на строгий регламент праздников и масштабность их учреждения, сам процесс поглощения пищи происходил весьма непосредственно. Если судить по руководствам тех лет, то поражающие воображение советы из «Юности честного зеркала» вполне согласуются с современными европейскими нравами. Более того, те же советы содержались в вышедших полвека спустя в 1766 году в Страсбурге «Основах политеса для благородных дворян».

Далее в главе рассматривается история появления на европейских столах обиходных предметов, которые стали непременной составляющей сервизов XVIII века: мелкой и глубокой тарелок, столовых приборов. Особенно трудно укоренялась в обиходе столовая вилка. Петр I, постоянно пользовавшийся, в том числе и в заграничных путешествиях, полным столовым прибором сольвычегодской эмали, выглядел в Европе не варваром, а скорее изощренным византийцем, ведь византийский императорский двор был истоком и русского, и европейского этикета, только в России традиция сохранилась лучше. В Европе византийский этикет с XV века утвердился в некоторых итальянских государствах и при бургундском дворе, откуда потом заимствовался правителями стран заальпийской Европы. К середине XVIII века наиболее последовательно его придерживались Габсбурги. Во Франции, как и в других странах с частой сменой правящих династий, он был забыт и восстанавливался заново в сильно модифицированном ключе. В целом в Европе установление общепринятых правил поведения за столом произошло лишь ближе к середине XVIII века в результате развития норм «светского общежития». И «Кухня» Менона не только впервые зафиксировала эти правила. В отличие от более ранних изданий она стала известной не только в профессиональной среде, но и среди обывателей.

Книги Массьяло и Менона были хорошо известны в России. Об этом говорит не только их присутствие в российских библиотечных фондах, но и мемуары, из которых следует, что накрывать столы на французский манер в России научились ненамного позже, чем в самой Франции. Одно из самых красноречивых свидетельств относится к середине XVIII века и повествует отнюдь не о монаршем «трактовании», а об обеде в доме Евпраксии Васильевны Шепелевой (дочери В.Н. Татищева). Достаточно сравнить описание обеда, с росписями упоминавшейся Меноновой «Кухни», чтобы понять, что в доме Шепелевой подавали типичный французский обед из трех частей с десертом. В России части обеда (то, что по-французски называлось *service*) именовали подачей. Каждая подача предполагала смену основных блюд, которые водружались на те же самые места, что и предыдущие. Таким образом рисунок сервировки не менялся. Когда в ту пору говорили, что стол накрыт, к примеру, на 16 мест, речь шла о числе блюд, подаваемых в подачу, а не о количестве сотрапезников (не о кувертах). Схемы же принятых сервировок можно было почерпнуть из таблиц в поваренных книгах.

К концу столетия в ведении стола в России появилось новшество: поднятые с кухни блюда стали сначала выставлять на вспомогательный столик, называемый во Франции дрессуаром, а в России – обычно буфетом, затем ими обносили трапезничающих и лишь после этого водружали на столе. Тогда и стол, обновлявшийся с каждым новым блюдом, и сами эти блюда получили название «перемены». Этот обычай покорила Европу после Венского конгресса в середине 1810-х годов в связи с модой на все русское. Во Франции между ревнителями старины, отстаивавшими подачи, и приверженцами новой «русской» манеры разгорелась нешуточная дискуссия, вошедшая в историю этикета как спор о «летающих тарелках» (*“assiettes volantes”*). Правда, французские историки отмечают заключенный в этом споре парадокс: новая русская манера была хорошо забытой французской, принятой за королевским столом в начале XVIII столетия. Ближе к середине века ее сменила более демократичная форма (недаром менонова «Кухня» именуется «буржуазной»). В целом во Франции столовый этикет, вдохновляемый королевским примером, эволюционировал в сторону сокращения числа обслуги. В России же демонстрировать количество слуг всегда считалось престижным, поэтому утвердился не новый меноновский этикет, а архаичный королевский. Для его ведения требовалось два рода прислуги: официанты, разносившие кушанья, и лакеи, обстуживавшие трапезничающих. Царственным особам вместо лакеев пристуживали камер-пажи. В диссертации приводятся их воспоминания, поясняющие, как происходила смена блюд, а также свидетельства иностранных мемуаристов об этикете русских банкетов.

В ту пору русские гастрономы могли похвастаться не только собственной манерой

ведения стола Они опирались и на российские поваренные книги, появившиеся в последние десятилетия века Симптоматично, что, несмотря на быстрое усвоение европейских правил столового этикета, собственные поваренные книги в России начали составляться только после Манифеста 1762 года, когда правила «нового общежития» и идеалы частного жизнеустройства стали законом российской жизни Среди самых ранних оригинальных российских сочинений этого типа – «Поваренные записки» С В Друговцева (1783, 1786) и «Старинная русская хозяйка, ключница и стряпуха » Н П Осипова (1790) В 1796 году увидело свет первое издание «Словаря поваренного, приспешничего, кандиторского и дистилляторского » В А Левшина, ставшего на полвека самой полной и популярной поваренной книгой в России, несмотря на то, что начало XIX столетия было ознаменовано выходом целой серии кулинарных изданий Помимо рецептов, издание Левшина содержало обширный словарь специальных терминов, многочисленные примеры образцовых меню для разных сезонов, скоромных и постных дней, а также чертежи сервировок Во введении автор справедливо отмечал, что вооруженный таким руководством повар не только может сам составить меню, но и решить, как «учредить» стол

Именно здесь кроется причина того, что состав и типология сервизов XVIII века мало соотносятся с современными нормами Дело в том, что сервизы составлялись по другому принципу если в нынешних определяющим является количество персон, то в XVIII столетии не менее существенно было число подач, которое этим сервизом можно сервировать Сервизами именовали комплекты посуды под подачу, из которых в каждом конкретном случае, как из кубиков, формировался состав большого сервиза, легко варьированный Их создатели руководствовались не неким раз и навсегда установленным набором предметов, а каждый раз составляли сервизы заново в зависимости от того, какой стол надлежало накрыть

На этот счет существовали некоторые общие правила, которые иллюстрируются рекомендациями поваренных книг и архивными описями заказных сервизов, типология которых определялась назначением (столовые, десертные, туалетные сервизы и камерные сервизы для завтрака – дежене) Вариативность их использования, ограниченная, тем не менее, правилами этикета, подразумевала наличие ответственных за учреждение стола компетентных людей В диссертации рассматривается, как был устроен придворный штат, ведавший императорскими столами (по документам 1786 года)

В числе наиболее высоких должностей следует считать зильбердинера, отвечавшего за сервизную кладовую Дворцовые кладовые были не только местом хранения посуды, но и своеобразным кабинетом, который было принято посещать Это касается не только

императорской кладовой, но и Сервизных в вельможных домах Их устройство показано на примере Сервизных графов П Б и Н Б Шереметевых, князя Н Б Юсупова, канцлера А А Безбородко Кроме того, по получении особо примечательные сервизы, еще до их отправки в сервизную, удастанались специальных экспозиций, где можно было видеть все их части, выставленными одновременно Приведенные свидетельства еще раз подчеркивают статус парадного, прежде всего – фарфорового, сервиза в культуре XVIII века

Глава 7 Настольные украшения

Традиция настольных украшений – одно из заметных и ярких явлений европейской культуры XVII-XVIII веков Появившиеся в XVI столетии на столах итальянских правителей, пап и влиятельных городских корпораций композиции из сахарных замков, гербовых и аллегорических фигур, изрыгающих пламя вулканов и бьющих фонтанов, перекочевали в Заальпийскую Европу, где ранее всего прижились на столах банкетов в честь избрания императоров Священной римской империи Законченное выражение эта традиция почутила при дворе Людовика XIV в роскошных композициях ведущих французских архитекторов и орнаменталистов (Леблона, Берена и др), которые получили название «сюрту де табль» (*surtout de table*) или просто «сюрту» Благодаря гравированным изображениям французские декорации были широко известны в Европе и задали основное направление развитию настольных украшений XVIII века В немалой степени оно было определено образом Версаля, где проходило подавляющее большинство торжеств Одной из главных тем настольных украшений стал сад, в котором фарфоровые фигурки играли роль стаффажа, или чаще – статуй на партерах (именно так – «партерами», на «садово-парковый» лад, именовали орнаментированные плато, на которые они выставлялись) Можно проследить и другие версальские аллюзии, например, в том, что главным элементом банкетных «садов» часто выступали фонтаны и прочие водные затеи Но более показательна приверженность готическим мотивам, обязанным своей популярностью версальскому Гроту Фетиды, месту кульминации большинства версальских торжеств

Приверженность этой традиции обнаруживается и в России мемуары и записи в Камер-фурьерских журналах свидетельствуют, что еще при дворе императрицы Анны устраивались банкеты, украшенные на версальский манер готическим декором, а также партерной декорацией столов дерном и растениями В елизаветинское время немало убранств такого рода создал Ф -Б Растрелли Но явное предпочтение он отдавал устройству банкетных фонтанов, самый роскошный из которых, вероятно, был создан в 1745 году для банкета в честь венчания наследника русского престола Петра Федоровича с Екатериной Алексеевной

Наибольшее значение для истории фарфора имела традиция фигуративных украшений, задействовавших серии статуэток, модели архитектурных сооружений и пр. Именно ей европейский фарфор обязан если не рождением жанра меткой пластики, то, безусловно, темпами ее развития, не говоря уже о тематике и особенностях чисто художественного свойства.

Настольные украшения из фигур были известны в России задолго до петровских преобразований. Поданная на торжестве по поводу рождения Петра Алексеевича композиция из сахарных «коврижек», среди которых были не только орлы, но и «город Кремль сахарный с людьми конными и пешими», выглядит аналогично убранству, известному по гравюре из «Описания праздника в честь императора Священной римской империи данного в Дюссельдорфе в 1585 году» Граминауса. В данном случае русский двор и вельможные дома опирались на старую традицию. Но только в XVIII веке композиции стали тематическими выверенными. Иногда они отвечали содержанию конкретного торжества: так в 1736 году модель Петергофского дворца с бьющими фонтанами была представлена на банкете по поводу открытия в Петергофе новых фонтанов, а в центре декораций банкета в день ордена Андрея Первозванного 30 ноября 1749 года был сооружен «дом, где торжествует великий оный орден» и др. Иногда – были более универсальны (Парнасы с Аполлоном и музами, Олимпы с божествами или просто сцены охот, китайцы, «занятые каждый своим делом», пасторали).

Пик популярности таких пышных декораций в России пришелся на вторую треть XVIII столетия. Одна из самых знаменитых настольных композиций того времени – «минералогический» десерт Петра Ивановича Шувалова 1755 года на банкете в честь английского резидента. Следуя с версальской традиции, десерт был устроен в гроте и представлял «великую гору из всяких руд, камней, минералов и разных весьма курьезных окаменелых вещей». Причем десерт функционировал: горные люди вели добычу руд, в домнах варили чугун и пр. Десерт Шувалова имел довольно известный прецедент: композиция из саксонского горного хрусталя, изображающая деятельность горняков, была главным украшением свадебного пира сына Августа II. По мнению Ф. Хофманна, именно это сюжеты, запечатленное в вышедшем в 1719 году в Дрездене альбоме гравюр, послужило толчком для создания на Мейсенской мануфактуре знаменитых «Горняков», ставших первой в истории европейского фарфора пластической серией.

К середине столетия в Европе фарфор стал приоритетным материалом для изготовления настольных украшений. Фарфоровые сюжеты не замедлили появиться и в России, где их обычно называли «филе» (от французского «filet» – «вереница», «струйка»). Вероятно, первый комплект фарфоровой пластики для сюжета пришел в

Петербург в 1745 году вместе с роскошным Андреевским сервизом, присланным Августом III к свадьбе наследника престола Комплект содержал около 200 фигур, среди которых известные серии «Аполлон и девять муз» (И-И Кендлер, 1744-1745) и «Овидиевы боги» (И-Ф Эбертейн, 1741-1745) Комплекты фигур для настольных украшений можно встретить не только в перечнях Придворной конторы, но и описях имущества елизаветинских вельмож (например, комплект мейсенской пластики, поступивший в Придворную сервизную в 1764 году из дома канцлера М И Воронцова)

Непрерывной основой настольных декораций были зеркальные плато, на которых составлялись композиции Поэтому о степени их распространения достовернее судить не по реестрам закупаемых фигур, которые могли использоваться для разных целей, а по счетам за зеркальные плато И тот факт, что только 23 августа 1778 года Придворная контора приобрела у «французского купца» Ивана Лидера « 120 штук десертных деревянных в медной высеребренной оправе с зеркальными стеклами», ясно говорит о том, сколь популярны стали в России фарфоровые сюрту в последней трети XVIII века

Первые сведения о созданных в России фарфоровых сюрту датируются 1770 годом Публикуемые в диссертации документы показывают, что среди них преобладали «зеленцы» (деревья, берсон и пр) и «строения» Из всех садовых сюрту, выполненных на Императорском заводе, уцелела лишь «Гора Каприз» Образцом для нее стал проект А Ринальди для одноименного павильона, построенного в Царскосельском парке Таким образом достигался эффект «двойного присутствия» или типичного для культуры барокко риторического «удвоения» сооружение существовало не только наяву как повод и декорация праздника, но и было его героем как объект изображения

Впрочем, этот эффект мог создаваться и без особых программных усилий, если пиршество проходило в галереях или оранжереях загородных резиденций, как было принято в екатерининские времена Благодаря отсутствию четкой топографической привязки, сад на столе приобретал более широкий контекст В этом смысле показателен праздник Честных древ в Кускове 1 августа 1782 года из-за стола, накрытого в Зеркальной галерее, открывался вид на партер парка, где прохаживались нарядные поселяне, выглядевшие как ожившие фарфоровые пастушки украшавшего стол сюрту Сад терял свои границы, являя всеобъемлющую картину просветительского рая, в котором дидактика причудливо перемешивалась с образами античной Аркадии

Зеленцы и фигуры на сюрту екатерининских вельмож были зачастую мейсенского производства, а к концу века – и подмосковной фабрики Франца Гарднера Императорский завод отдавал предпочтение более серьезным темам выполненные здесь настольные украшения служили прославлению царицы и империи, продолжая линию

триумфальных аллегорических сюрту, известных в России со времен Елизаветы Решающее значение в выборе приоритетов сыграли два великолепных сюрту Десерта Фридриха Великого (1772) и Сервиза с камнями (1779) Настольные украшения этих сервизов явились панегриками российской императрице, восседающей на троне или же венчающей в образе Минервы «Русский Парнас»

Безусловно, эти сюрту повлияли на первый русский фарфоровый десерт-триумф, исполненный в честь двадцатилетия коронации Екатерины II на Императорском заводе для Арабескового сервиза (1784) Его составлением руководил генерал-прокурор Сената А А Вяземский, к делу были подключены также Г Р Державин и Н А Львов, а модели для фигур выполнил ведущий модельмейстер завода Ж -Д Рашетт. В 1790-е годы им был создан целый ряд масштабных настольных декораций сюрту «великолепного сервиза князя А А Безбородко», юсуповского сервиза и серии сервизов для приданого великих княжон Причем некоторые модели свободно «перекочевывали» из одного комплекта в другой и использовались для создания других «филейных приборов», которые Императорский завод в 1790-е годы регулярно поставлял ко двору

В их перечнях упоминаются и сюрту, скомпонованные из фигур серий «Народы России» и «Ремесленники и торговцы», которые были выполнены под руководством Рашетта по иллюстрациям из труда академика И-Г Георги «Описание обитающих в Российском государстве народов» В диссертации эти серии впервые рассмотрены с точки зрения их использования для настольных украшений, что не только позволяет объяснить некоторые пластические особенности моделей, но и погружает их в более широкий культурный контекст И дело не только в том, что значительно расширяется круг образчиков-аналогов Например, кроме фарфоровых фигурок по гравюрам «*Cris de Paris*» и «*Cryes of the City of London*», в этот ряд попадает, вероятно, первое фарфоровое украшение известное в России – сосуд-слон для вина Венской мануфактуры 1730-х годов (вино, льющееся из хобота слона, попадает в чашечки, которые держат фигурки в костюмах разных народов Австро-Венгерской империи) Но гораздо интереснее, что выставленные в филе фарфоровые фигурки начинают корреспондировать с другими декоративными затеями, инспирированными тем же источником к примеру, как похожа на фарфоровое филе иллюминация, устроенная в Сухопутном кадетском корпусе 2 сентября 1793 года в честь заключения русско-турецкого мира

Это сходство значимо не только общностью декоративного решения Настольные украшения, как и фейерверки, – суть искусства «к случаю» (оказиональные). Хотя фарфоровые настольные украшения, как и другие «стационарные» конструкции, могут существовать и после праздника, использоваться вторично или тиражироваться,

ансамблем они становятся, только участвуя в конкретном торжестве. Именно эта «мгновенность» свершения интриговала людей XVII и еще более – XVIII веков, имевших совсем иное представление о времени. С той точки зрения с вечностью сопрягается не постоянное, которое становится игрушкой времени, обращающего все в руины, а принципиально временное, во времени не существующее и потому вневременное. Отсюда – столь высокий статус всяких окказиональных затей, на оформление которых тратилось подчас больше усилий, фантазии и средств, чем на фундаментальные сооружения. Окказиональность имеет одно удивительное свойство: сиюминутность события, привязанного к конкретному поводу, дню и даже часу, выключает его из временного потока и переводит в разряд вечного, т.е. – увековечивает. Окказиональные искусства не живут во времени, а конденсируют, «запечатывают» его. Только с этой точки зрения обретают смысл курьезы «столетия безумна и мудра», вроде аннинского «Ледяного дома», и становится понятным, почему не жалели усилий на создание поражающих воображение настольных декораций, являвших энциклопедию символов и аллегорий, народов и сословий, добродетелей и мод, потитических жестов и идилических грез. Включаясь в поток праздничного свершения, они не просто представляли миру еще одну его идеальную модель, но знаменовали ее воплощение. Именно это определило и пышный расцвет грандиозных настольных убранств, и их историческую преходящность.

Раздел IV

Глава 8 Фарфор и быт

В главе анализируется разнообразие ассортимента фарфоровых изделий XVIII века, которое на деле подтверждает известный постулат И-И Кендлера о том, что из фарфора можно делать все. В описях имущества российских императорских резиденций и дворянских домов можно обнаружить не только множество посудных форм, ваз, статуэток, но и других фарфоровых вещей. Среди них едва ли не главное место принадлежит табакеркам, выпускавшимся всеми европейскими мануфактурами и ставшими первым типом изделий Императорского фарфорового завода, предложенным вниманию публики и снискавшим ее одобрение. В 1750-е годы здесь производились табакерки разных форм – «круглые, кубоватые, раковинной, в форме яблока, в форме юбки». Наибольшую популярность завоевали имитирующие запечатанный конверт пакетовые табакерки – «кибиточки любовной почты». Именно эту роль суждено было играть табакеркам в куртуазном этикете XVIII столетия.

Однако это не столько причина, сколько следствие популярности табакерок, которой они обязаны вовсе не привычке к нюхательному табаку (к середине века этот обычай уже

выходил из моды), а принадлежности к так называемым *bidelotes* – «драгоценным безделицам» К ним же относятся игольницы, несессеры, чернильницы, туалетные коробки, ножницы, наперстки, щипцы для обрезания фитилька у свечей, карандаши, пороховницы, часы, печати и многие другие обычные и совсем бесполезные вещи

Ж Бодрийяр, размышляя о вещи в современной, пропитанной мифом функционализма культуре, замечает как раз обратную ситуацию обилие сложных и остроумных с технической точки зрения механизмов, функциональность которых мнима Появление этих «штуковин» оправдывает какая-нибудь ничтожная по сравнению с усилиями, потраченными на их создание, функция вроде потребности извлечь косточки из вишен (для чего служит электронная установка с программным управлением) Нельзя не заметить, что *bidelotes* XVIII века являются антиподом этих «штуковин» последние прячут свою бесполезность под декларируемой функциональностью, в то время как *bidelotes* скрывают свой практический смысл под видом и именем безделицы Практицизм культуры XVIII века в той же степени реален, в какой мифотогичен современный функционализм И дело не только в том, что модные тогда *bidelotes* суть нужные и полезные вещи, но и в том, что именно нужные и полезные с бытовой точки зрения вещи становились *bidelotes* – фаворитами культурных игр, объектами эстетизации Стараниями художников и мастеров они превращались в настоящие произведения искусства, что вполне позволяло приписать им то же достоинство бесполезности или самодостаточности, что и произведениям свободных художеств Однако художественные достоинства *bidelotes* отнюдь не умаляют, а удваивают их практичность кроме использования по своему прямому назначению, они вполне могут быть употреблены и как драгоценный предмет Часы и несессеры часто носили на груди на манер кулона или, прикрепив к лифу, как подвески Иногда их, как и игольницы, крепили к поясу Табакерки хранили в карманах, но то и дело извлекали на свет, что делало их аксессуаром парадного туалета

Нельзя не заметить, что к табакеркам в ту пору питали большую склонность, чем ко всем другим *bidelotes* На наш взгляд, секрет их популярности заключается в том, что благодаря своей нейтральности (отсутствию связи с полом или социальным статусом) этот предмет смог стать среди всех этих полезных «безделиц» чуть ли не самым полезным. Табакерка могла не только служить аксессуаром к платью, но и украсить стол Табакерку было легко дарить она не столь интимна и обязывающа, как миниатюрный портрет или ювелирное изделие, она – знак расположения, и не более, но при должной сопроводительной фразе тут же могла стать залогом куда более серьезных чувств Табакеркой можно было ненавязчиво декларировать что угодно принадлежность ордену Мопса или верность делу Петра I (табакерка с его портретом всегда находилась на рабочем

столе Екатерины II), или ничего не декларировать. Ведь привычка нюхать табак в социальном смысле нейтральна в отличие от курения, которое всегда выступало в России в роли социального жеста, начиная с обязательной трубки участника петровских ассамблей.

Полифункциональность была одним из основных свойств бытовых предметов XVIII века. Современный человек, привыкший судить о вещах по их функции, часто становится в тупик, когда ему требуется определить предназначение того или иного старинного предмета, хотя бы многочисленных туалетных коробочек и флаконов. Можно только догадываться, какие из них были «на помаду», а какие «на пудру». Отсутствие жесткого соответствия предмета строго определенной функции свойственно и посудным формам. В описях вещей, присланных ко двору с «Ее императорского Величества фарфоровых заводов», можно прочесть не без находчивости составленные описания вроде «ставки на масло или что-нибудь в этом роде» или же позже – «ставок или сахарница».

Далее в главе рассматриваются посудные формы, встречающиеся только в сервизах XVIII века: горшочки для мороженого или компота, бутылочные передачи для разных вин и рюмочные передачи, представляющие собой овальные сосуды с фестончатым краем для хранения рюмок во льду, чтобы они меньше бились. Их появление обусловлено тем, что по этикету той поры стол стеклом для напитков не сервировали – сосуды брались из запаса по мере надобности. Столь же интересна история возникновения шоколадников и шоколадных чашек тремблез (*trembleuse*), форма которых, как и французских бульонных чаш, остроумно сочетала соображения удобства и требования этикета.

Другую группу типичных для XVIII века, но вскоре исчезнувших из обихода вещей, составляют предметы, призванные компенсировать бытовые неудобства мушечницы и бошницы, а также вазы-попурри, название которых – от французского *pot-pourri* (горшки с запахом) – прямо отвечает их назначению. В диссертации прослеживается эволюция известных в России ваз-ароматниц – от ранних мейсенских горшочков с отверстиями до веточественных изделий Императорского фарфорового завода 1780-1790-х годов.

В то время ароматники приобрели вид своих далеких предшественников – античных курильниц – с тем, чтобы на сей раз уже навсегда исчезнуть из европейского обихода. Фарфоровые вазы-ароматницы, как и чашки-тремблез, рюмочные передачи, мушечницы и мушки, были слишком «вещью своего времени», чтобы его пережить. Они стали изящным мемориалом культуры XVIII столетия, когда житейские надобности, условности и даже бытовые неудобства были чреватые появлением разнообразных кушторков.

Глава 9 Фарфор и коллекционирование

Предыдущие главы позволяют представить масштабы популярности фарфора в

России XVIII века, который, что естественно предпочесть, не мог не стать предметом коллекционирования. Но когда, какой именно фарфор и в каком качестве? Сложность ответа на поставленный вопрос в немалой степени обусловлена расплывчатостью самого понятия «коллекция» хотя история коллекционирования прослеживается через тысячелетия, и чуть ли не единственным критерием в определении коллекционного статуса того или иного собрания становится фигура его обладателя. Коль скоро таковой был замечен в приверженности какой-либо мистической, естественнонаучной, философской доктрине, следуя которой окружал себя надлежащим антуражем, или же профессионально занимался деятельностью, требующей специального «подсобного» материала, или просто был известен страстным интересом к избранным раритетам, – его собрание принято называть коллекцией.

Это простое правило применяется и в отношении к фарфору, европейская история которого начиналась в сокровищницах монархов. Однако лишь некоторых из них – Вильгельма Оранского и Марию Английскую, Софию-Шарлотту Прусскую, Августа II Саксонского и Фридриха Великого – принято считать коллекционерами. Репутацией знатока фарфора пользовался смещенный с престола Яков II Стюарт. Он эмигрировал во Францию и удивлял придворных Людовика XIV познаниями в этой области. Фарфоровое собрание другой англичанки, герцогини Кливлендской, стало сенсацией при его распродаже на парижской ярмарке в 1678 году. Из французских нужно упомянуть собрания Великого дофина, герцога д'Амона, мадам Помпадур.

Среди русских монархов в коллекционировании фарфора были замечены Петр I и Екатерина I, для которой его покупал резидент Петра в Амстердаме К. ван Брантс. Откровенно о своем желании получать в качестве дипломатических подарков изделия из фарфора заявляла Елизавета Петровна. О фундаментальных приобретениях фарфоровых, главным образом саксонских, изделий свидетельствуют документы Петра III, увлечение которого, видимо, унаследовал его сын Павел. Он не только составил серьезную коллекцию европейского фарфора, начало которой было положено во время заграничного путешествия 1781–1782 годов, но и проявил редкий в его времена интерес к старинным дальневосточным предметам. Страстными почитателями фарфора были А. Д. Меншиков и канцлер А. М. Черкасский, а затем его внук граф Н. П. Шереметев. Последнему принадлежал один из 20 коллекционных экземпляров Портландской вазы Дж. Веджвуда и пара редчайших медальонов яшмовой массы с портретами Петра I и Екатерины II. Правда, он списал дедовский восточный фарфор в подклет церкви в Останкине, а приобретенные им подарочные чашки и дежне европейский заводов разместил в специальных угловых горах и на столиках в Эстампной галерее вновь

отстроенного дворца Этот факт иллюстрирует прослеживающуюся в диссертации смену коллекционерских приоритетов в России на протяжении столетия, главный вектор которых всегда был нацелен на самый модный и современный фарфор Коллекционным статусом обладали и памятные вещи, принадлежавшие почитаемым монархам – Петру I или же казненному Людовику XVI (например, купленная А.А. Безбородко севрская ваза)

В главе анализируются типы собирателей, которые в соответствии с просветительскими воззрениями делятся на три категории любопытствующий (*curieux*), любитель (*l'amateur*) и знаток (*connaisseur*), а наиболее подробно – типы собирательства Слово «музей» в ту пору понималось как пристанище муз, и более всего соотносилось с понятием универсального «мусейона», появившегося еще во времена Возрождения, в котором равно царили все искусства – философия и литература, театр и музыка Отдельными подразделениями такого мусейона были библиотека и кунсткамера, предназначенная для хранения чудес, сотворенных природой и человеком, натуралий и артефактов Впоследствии кунсткамеры стали существовать самостоятельно По мере специализации собраний артефактов на смену кунсткамере придет кабинет редкостей, который столь же разительно отличается от музея в современном понимании Современная концепция музея, сформировавшаяся в XIX веке, нацелена представить явление во времени, и поэтому музей обречен на бесконечное развитие В основе кабинета лежит установка представить компендиум знания по предмету, будь то европейские монархи в портретах или же уральские руды, как в минералогическом кабинете П.И. Шувалова, который был задействован в знаменитом десерте 1755 года Кабинет стал ведущим типом собирательства в XVIII столетии не случайно авторы «Энциклопедии», не удовлетворенные широтой термина «музей», отсылают своих читателей к статье «Кабинет» Кабинет сохранял все тот же принцип универсальности знания Но знание это в новом, «очеловеченном» формате, систематизированное по коллекциям-кабинетам, как нельзя лучше соответствовала принципам, лежащим в основе великого энциклопедического труда, ставшего квинтэссенцией философской мысли XVIII века

Именно таким образом был организован упоминавшийся Эстампный кабинет Н.П. Шереметева в Останкинском дворце, который являлся ничем иным, как частично реализованным проектом универсального мусейона По переписке Шереметева с Ю.П. Литта, он известен как проект «Большого и Красивого Дома», который предполагалось возвести в Москве на Никольской улице Быть может, поэтому Эстампный кабинет выглядел более архаичным, чем коллекционерские кабинеты эпохи Просвещения Анатомическая модель человека из воска, перевезенная из отцовского

Фонтанного дома в Петербурге, соседствовавшая здесь с фарфором и прочими артефактами, придавала ему сходство с кунсткамерами петровской поры И, быть может, потому здесь нашел место коллекционный фарфор – слишком молодой, модный, но уже обывленный материал, который попадал в «ученые» кабинеты второй половины века как «мемориалия» или в лучшем случае как образец современного пластического искусства, зачастую апеллирующий к уникальности античных прототипов И только в кунсткамере этот объект досужей моды, инспирирующей собирательский интерес и одновременно дискредитирующей его, естественным образом приобретает коллекционный статус

Кунсткамера, как и кабинеты, тоже замкнута, но ее конечность – иной природы Кунсткамера – не «опредмеченное» знание, а выставка чудес, число которых определено а priori ведь каждое новое чудо всегда будет «восьмым» Но чудо неповторимо, самодостаточно и в силу этого внутри себя бесконечно Тем самым кунсткамера прорывает метафизическую ограниченность просветительского каталога Именно поэтому научная традиция упорно связывает термин «кунсткамера» с эпохой барокко, внутри которой зародилась и мода на фарфор В ту пору в России, как и ранее в Европе, фарфор предстал как чудо и коллекционировался именно в этом качестве Интересно, что и в конце века, когда фарфор стал широко распространен и обычен, кунсткамера в России является практически единственной формой собрания, в которой фарфор без оговорок выступает коллекционным предметом сам по себе Так что история о «фарфуровых сосудах» и «морских плодах» в документах Великого посольства, не только самый первый, но и самый характерный пример, в котором фарфор выступает в России XVIII века как объект коллекционирования

Глава 10 Дипломатические миссии фарфора

Несмотря на довольно быстрое распространение фарфор на протяжении всего XVIII столетия продолжал восприниматься в Европе как раритет, о чем свидетельствует широкое использование фарфоровых предметов в качестве дипломатических даров Эта традиция восходит к началу XV века фарфоровый кувшин в золоченой оправе был отправлен папой Иоанном XXIII одному из первых коллекционеров Средневековья герцогу Беррийскому, сыну французского короля Завершение ее можно отнести к началу XIX столетия, к роскошному Египетскому сервизу Севрского завода, подаренному Наполеоном Бонапартом Александру I по случаю Тильзитского мира в 1807 году На наш взгляд, именно тогда в последний раз на государственном уровне дипломатическим подарком был именно фарфор, представленный великолепием изысканных предметов, а

не просто дорогая и эксклюзивная вещь, на сей раз выполненная из фарфора (в этом качестве фарфоровые изделия служат подарками и по сей день)

Кульминация дипломатической истории фарфора пришлась на XVIII столетие, чему в немалой степени способствовало развитие европейских фарфоровых производств. Выполненные на собственном заводе изделия из фарфора становились свидетельством успехов и престижа государства-дарителя. Благодаря чрезвычайной внешнеполитической активности Россия с петровских времен стала одним из самых частых адресатов великолепных фарфоровых подарков. Одним из первых можно считать медальон с рельефным портретом царя Петра I, выполненный из красной «беттеровской массы». Облик и назначением он походил на бронзовые медали, которые выпускались в память о знаменательных событиях. В данном случае таким событием мог стать визит русского императора в Дрезден в 1712 году. Первый масштабный дар изделий Мейсена предназначался Екатерине I в благодарность за белых медведей, приставленных в Дрезден по просьбе курфюрста. Исследования последних лет позволили идентифицировать с этим подношением целый ряд великолепных изделий, хранящихся ныне не только в ГЭ, но и в музеях Амстердама и Мюнхена.

Благодаря дипломатическим подношениям изделия из фарфора запечатлели все основные вехи и перипетии европейской истории: победы и поражения государств, тайные и явные альянсы и т.д. Участвовавший чуть ли не во всех этих событиях Русский двор оказался обладателем уникального собрания: здесь ранние произведения Мейсена, Венского завода периода Дю Паке, северские изделия мягкого фарфора, серни ваз и фигур Мейсена и Севра, роскошные и ставшие эталонными парадные сервизы Мейсена, Вены, Севра, Берлина, Копенгагена. В диссертации рассматриваются наиболее примечательные

Особое внимание уделено предметам, полученным в дар «малым двором» Великого князя Павла Петровича и Марии Федоровны, в том числе и во время путешествия по Европе 1781-1782 годов. Собранная ими коллекция является своеобразным компендиумом фарфорового производства в Европе на ту пору: Берлин, Людвигбург, Вена, Севр, Неаполь представлены в ней самыми лучшими вещами.

После организации собственного производства Россия также включилась в этот дипломатический фарфоровый марафон. Обычно о государственном статусе подношения свидетельствовало высокое качество предметов, их тематический отбор или включение в декор надписей, вензелей и геральдических мотивов. В главе приводятся факты отправки фарфора с русскими миссиями, среди которых выделяется посольство М.И. Голенищева-Кутузова в Порту 1793 года. Впервые опубликованные описи фарфора, отправленного «при чрезвычайном и полномочном poste», позволяют проследить, как отбирались вещи

для таких почетных представительств. В принципе, их набор не отличался от того, что получали важные иностранные гости при обязательных в ту пору визитах на фарфоровые заводы. Также, как и для австрийского эрцгерцога Франца-Иосифа и принцев Мекленбургских, посетивших Императорский фарфоровый завод в Петербурге 22 февраля 1799 года, для посольства в Порту были выбраны лучшие вещи из представленного на заводе ассортимента: вазы, чашки, фигуры, из которых составили филе, использовав модели «Грузия под властью России» и «Таврия под властью России» из настольного украшения Арабескового сервиза, ознаменовавшего окончание предыдущей русско-турецкой войны. Практика такого рода была принята и на других заводах, крайне редко исполнявших для дипломатических подарков новые модели и типы изделий, поскольку в XVIII столетии «эксклюзивность» понималась иначе: она определялась важностью повода и значимостью дарителей и одаряемых. В отличие от более поздних времен, когда определяющей ценностью художественного произведения становится неповторимость творческого акта, в XVIII веке более ценился результат, сам художественный предмет вне зависимости от того, насколько он «неповторим». В фарфоре изначально наибольшим почтением пользовались апробированные и модные, а значит, не раз репродуцируемые формы. Одним из следствий такого отношения стал тот факт, что фарфоровые дипломатические дары ведущих европейских заводов пополняли императорские кладовые не только как памятники искусства и истории дипломатии, но в качестве эталонных образцов, определивших развитие искусства русского фарфора.

Раздел V

Глава II Торговля фарфором

Тема торговли фарфором заставляет погрузиться в сферу вполне конкретных резонансов и проблем, мало чем отличающихся от современных. В главе исследуются источники поступления фарфора в Россию, прослеживаются общие тенденции развития фарфорового рынка в стране, который со второй половины века значительно расширяется как за счет заметного увеличения продаж, так и количества представленных на нем центров производства фарфора. При этом основные методы реализации фарфора остаются неизменными. На протяжении всего XVIII века фарфор в России можно было приобрести двумя способами: через аукционы и в свободной продаже, которая часто подразумевала доставку или изготовление предметов под конкретный заказ.

Первым документом, регулирующим продажу фарфора в России, был петровский указ 21 сентября 1715 года, разрешающий «врозь» торговать фарфором с кораблей. Это значило, что иностранным купцам предоставлялось право торговать фарфором напрямую, не

передавая его, как раньше, на комиссию аккредитованному в России купечеству. На такие беспрецедентные льготы правительство подтолкнула острая нужда, которую первые лица страны, приступившие в это время к отделке возведенных в новой столице дворцов, испытывали в фарфоре. Естественно речь шла о восточном фарфоре, безраздельно преобладавшем на русском (и не только русском) рынке вплоть до середины XVIII века.

Аукционы, напротив, предполагали посредника – аукциониста, который в ту пору был не «вольным коммерсантом», а государственным чиновником. Именно через аукционы во второй половине 1730-х годов по императорскому указу было назначено продавать все предметы роскоши, в том числе фарфор, российским и иностранным подданным. Тем самым государство вводило своего рода налог на роскошь и противодействовало практике частных распродаж фарфора, который как личное имущество именно с этой целью ввозился в Россию. Через аукционы осуществлялись и государственные распродажи, например, китайского фарфора, доставляемого регулярными караванами после Кяхтинского соглашения 1728 года, или же – с 1760-х годов – изделий Императорского завода. Прибегали к аукционам и частные лица. Из всех форм продаж в России не прижились только лотереи. Екатерина II сочла их надувательством и запретила в самой категорической форме.

Обширный материал о динамике рынка фарфора в России дают объявления в Санкт-Петербургских и Московских ведомостях. В этой главе они стали предметом специального анализа, поскольку позволяют проследить, какой фарфор и в каких объемах продавали в России. Объявления середины 1750-х годов фиксируют проникновение на русский рынок изделий Мейсена, которые к концу 1770-х составляли 70% продаваемых фарфоровых предметов. В 1779 году на русский рынок уходило 40% экспорта этой крупнейшей фарфоровой мануфактуры Европы. Однако специальных магазинов-представительств ни Мейсен, ни другие иностранные предприятия в России не имели. Торговля велась через русских и иностранных купцов, аккредитованных в России. Судя по объявлениям, они исполняли и роль посредников в размещении заказов «по образцам», а также брались своими силами украсить по желанию заказчика импортированные вещи «вензеловым именем» или гербом.

Отчетливой вехой в развитии рынка фарфора в России стали 1780-е годы, когда расцвета достигло начавшееся в 1760-х годах дворянское «обустройство». Газетные страницы начинают пестреть объявлениями о продаже фарфоровых вещей, причем крупных – таких как вазы и сервизы. В свободную продажу выходят изделия других европейских мануфактур: Вены (с 1783), Берлина (с 1784), французских заводов (с 1790). Центром продаж фарфора в Петербурге с середины 1750-х годов стали Гостиный двор и

Биржевой зал Таможенного ведомства В Москве лавки купцов, предлагающих фарфор, в основном располагались на Ильинке и в районе Кузнецкого моста Продавали фарфор и в частных домах, и на частных аукционах, которые стали популярны с 1770-х Это были и владельческие вещи, и изделия, специально привезенные для продажи

Особенно много объявлений о продаже фарфоровых изделий появляется к концу 1790-х годов Среди предлагаемых вещей все большее место занимают сервизы и вошедшие в моду изделия из каменных масс и благородного фаянса фабрики «Этрурия» Дж Веджвуда, который отводил России чрезвычайно важное место в своей коммерческой деятельности На материалах переписки Веджвуда со своими эмиссарами в России – британским послом Томасом Бентли и его супругой – в диссертации описывается его стратегия проникновения на русский рынок способы получения заказов и правительственных льгот, особенности работы с русскими клиентами Это позволяет представить себе, с чем сталкивались экспортеры фарфора в России

По объему продаж русский фарфор не мог сравниться с западноевропейским Однако ему удалось занять свое место на русском рынке Речь идет о продукции Императорского фарфорового завода и фабрики Франца Гарднера в Вербилках Их положение заметно различается по сути и по результатам Гарднеровский завод – это купеческое предприятие, а Императорский завод – государственное, опиравшееся на финансовую помощь Кабинета и обремененное многочисленными придворными заказами Однако придворный статус не избавлял руководителей предприятия заботиться о продаже изделий

В этом Императорский завод ничем не отличался от других европейских государственных мануфактур В диссертации приведены примеры протекционистской деятельности их властительных владельцев, продвигавших продукцию собственных мануфактур на внутренний и внешний рынок В России более всего об этом заботилась Екатерина II, а из назначенных ею руководителей предприятия – князь НБ Юсупов, которому в период управления заводом (1793-1801) удалось втрое увеличить доход от реализации его изделий Первые объявления о продаже изделий завода появились уже в 1753 году, об открытии собственной лавки в Петербурге в 1778, с 1779 императорский фарфор стали продавать в Москве Кроме этого аукционные продажи фарфора сопровождали государственные торжества Но финансовый успех не сопутствовал Императорскому предприятию Если на раннем этапе в 1750-е годы изделия завода охотно покупали и заказывали, как новинку и редкость, то позже они уже не были столь востребованы в силу чрезвычайной дороговизны

Завод Гарднера был в этом плане гораздо успешнее, иначе ему пришлось бы закрыться, как нескольким другим русским частным предприятиям Завоеывая место на

русском рынке, Гарднер, долго работавший по заказам, в том числе от Императорского двора, конкурировал не с Императорским заводом, а с Мейсеном. Собственная лавка в Москве открылась только в конце 1780-х годов, а для привлечения интереса публики в ней регулярно проводились аукционы. Основной же упор делался на работу с комиссионерами, доставлявшими гарднеровский фарфор не только в Петербург, но и в другие города. Деятельность этого небольшого предприятия знаменует начало еще одного этапа в истории рынка фарфора в России – его распространение в русской провинции. Эта тенденция получит развитие уже в следующем столетии.

Глава 12 Производство и эстетика

Изобретение русского фарфора стало итогом долгих усилий, начатых еще Петром Великим. В России были повторены все методы, испробованные и в странах Западной Европы, где попытки разгадать «китайский секрет» велись в четырех основных направлениях. Над решением проблемы трудились мастера-керамисты и стекольщики (что увенчалось в 1675 году изобретением Луи Потером мягкого фарфора), ученые-алхимики (благодаря их усилиям был создан фарфор Медичи и саксонский фарфор). Еще один путь – шпионаж в Китае. Четвертый – приглашение сведущего специалиста – открылся после появления в Европе первых мануфактур. Именно с него и начали. Но ни приглашение в 1723 году дрезденского мастера Эггебрехта, ни вывоз в 1744 году из Швеции Х-К Гункера к успеху не привели, хотя приезд последнего стал поводом для создания на Неве при кирпичных заводах фарфоровых мастерских, давших начало Императорскому заводу.

Получение фарфора на основании рецептов, добытых в Китае, тоже оказалось делом безнадежным. В Европе первым добыть сведения о фарфоре удалось французскому патеру д'Антреколю, но они сводились к тому, что фарфор делают из «каолина» и «петунтзе». Европейцы потратили немало усилий, чтобы идентифицировать эти неведомые материалы. В диссертации приводится немало невероятных предположений об их природе, высказанных в научных докладах и публикациях 1694-1727 годов. Любопытно, что все это неоднократно переиздавалось в Европе и России много лет спустя, уже после появления собственных фарфоровых производств (русское издание труда д'Антреколя вышло в свет в 1790). Это свидетельствует не только об интересе к фарфору, но и о том, что для европейцев этот материал был в высшей степени необычным. Светоносностью и слитностью черепка и глазури он вовсе не походил на известные тогда в Европе виды керамики и напоминал скорее стекло, в отличие от которого был тверд, прочен и непрозрачен. Недаром его сравнивали с перламутром (отсюда название «порцелин»), а в ученых трудах характеризовали как производное от стекла.

Положение усугублялось тем, что если аналог каолину (белой жаропрочной глине) в Европе было можно найти, то аналога «петунгзе» просто не существовало. Природный для Китая минерал, сочетающий в идеальной для производства фарфора пропорции кварц и полевой шпат, для европейцев стал камнем преткновения, подобно философскому камню алхимиков. Не случайно на протяжении XVIII века человека, владевшего секретом изготовления фарфоровой массы, называли арканистом.

В отличие от Флоренции и Саксонии фарфор в России был изобретен не алхимиком, а бергмейстером Дмитрием Ивановичем Виноградовым, молодым и талантливым однокашником Ломоносова по Славяно-греко-латинской академии, Петербургской академической школе и Магдебургскому университету. Однако его записи обнаруживают неразрывную связь тогдашней химической науки с понятийным аппаратом алхимии. Так же, как и любой университетский справочник конца XVIII века, который открывался условными обозначениями четырех стихий, а список элементов начинал с металлов, обозначенными планетарными знаками с золотом (Солнце) и серебром (Луной) во главе. В основе суждений о природе вещества лежали пантеистические представления, приводящие знание о «мертвом» и «живом», о природе и человеке к единому знаменателю. Так, для правильного определения пропорций веществ в фарфоровой массе решающее значение имел вопрос, что есть скелет (твердь), а что плоть (жижа) в его составе. И на первый взгляд, получалось, что твердью должен стать камень (кварц и шпат), а глина – телом. Оказалось же, что в большом огне составляющие меняются местами: глина (каолин) становится твердой основой черепка, а камни – плавнем. Все это не только позволяет представить сложность разгадки «китайского секрета» для химической науки, но и определяет дальнейшую, уже художественную, судьбу европейского фарфора, который никоим образом не соотносился с традиционной керамикой. Это был рафинированный искусственный материал, будто специально созданный для чистого художественного опыта.

Первые успешные результаты были получены Виноградовым в 1747 году, когда он стал руководителем Невской порцелиновой мануфактуры. Попечитель предприятия барон Черкасов должен был решиться на смелый шаг, отстранив иностранного арканиста, обошедшегося казне в немалую сумму, поверить дело молодому русскому таланту с завидными профессиональными аттестациями, шлейфом пьяных бесчинств и эксцентричным характером. На это барона подвигла конкуренция. В 1747-м году успехом увенчались еще две инициативы по получению в России порцелинового состава из «собственной земли». Речь идет о братьях Курсиных, побывавших с казенным караваном в Китае, и Иване Гребенщикове, сыне владельца первой в России фарфоровой фабрики. Правда, об этих достижениях известно только из письменных реляций.

В главе отмечены главные этапы истории становления Императорского завода, связанные с совершенствованием технологии и организации производства. Рассмотрена также история частных фарфоровых производств в России, и прежде всего – единственного успешного – завода Франца Гарднера, основанного английским купцом в 1766 году в подмосковных Вербилках. Опубликованные в последние годы источники позволяют проследить механизм учреждения частной мануфактуры в России: лицензирование производства, условия получения права фундатора, налоговые льготы, изучение сырьевых ресурсов, трудности приобретения земель и привлечения работников и т. д.

Особое внимание уделено анализу созданных на двух первых русских фарфоровых заводах произведений, которые обнаруживают удивительное сочетание редкостной узнаваемости, если не свособычая, и принадлежности общей для европейского искусства орнаментальной культуре. Речь идет не только об интернациональной общности, хотя и это немаловажно, но, прежде всего, о самом принципе формообразования, в котором ведущую роль играл апробированный образец. Создание новой формы мыслилось тогда не как акт творения, а как остроумная инвенция, развивающая и перелагающая на новый, неожиданный лад полюбившийся мотив, сюжет и любой авторитетный образчик. Образец же мог быть каким угодно понравившаяся вещь (что породило массу легенд о происхождении того или иного декора от узора любимого платья королевы или цвета ее перчаток), гравюры, живописные полотна и статуи. Например, группа А. Кановы «Амур и Психея», фарфоровая версия которой была выполнена на Императорском заводе в 1793–1801 года. Один из первых примеров такого рода в России – приказ Черкасова Ивану Андреевичу Шлаттеру, судье Монетной канцелярии, поставившей заводу модели и мастеров, сделать для воспроизведения в фарфоре копии со скульптуры Летнего сада. Это демонстрирует более чем свободное отношение к таким вещам, как предназначение, техника и масштаб: любое сколь угодно грандиозное или же уникальное произведение легко перевоплощалось в фарфоровую куклу, в декоративный сюжет, в «ходячий мотив», вплетаясь в общий узор безграничного орнаментального поля.

В данной ситуации было совершенно невозможно появление собственной эстетики какого-либо материала, культивирование его природных свойств, которые так ценил позже модерн. Флорентийские мозаики, искусство маркетри или золоченой резьбы, хрупкость бронзовых орнаментов не демонстрируют специфические свойства камня, дерева, металла, а умело используют те из них, что помогают показать изощренность человеческой фантазии и мастерства. И фарфор не был исключением: «Из фарфора можно сделать все», – говорил И.И. Кендлер, которому европейский порцелин обязан рождением как самобытного искусства. Эта фраза – ключ к пониманию любви к фарфору.

декораторов XVIII века Этот материал, не отягощенный в Европе многовековыми традициями, изобретенный прихотью ума и ставший игрушкой изощренных фантазий, был абсолютно прозрачен для этого «все» и открыт для воплощения любой идеи

Оттого в сравнении с изделиями более поздних эпох фарфор XVIII века так поразительно разнообразен Здесь уместно вспомнить, что разнообразие было в ту пору важной категорией эстетики, одним из главных критериев, определявших суть эстетического наслаждения В достижении этого разнообразия фантазия декораторов не знала границ Казалось, что главной их целью было удивить зрителя, поэтому заметную роль играли разнообразные обманки Фарфор не составлял исключения здесь и посудные формы в виде кленовых и ясеневых листьев, масленки-черепахи, терины-курицы, табакерки-яблоки и просто носороги, слоники, лебеди и пр, что «выглядят совсем настоящими» Особое удовольствие доставляли росписи, имитирующие некерамические материалы, – ткани, камень, дерево

Думается, главный принцип такого формотворчества, типичного для декоративного искусства XVIII века, точно передает термин «аппликация», суть которой создание изображения заведомо сложным путем, сопряжением на поверхности разных, подчас неожиданных деталей Причем аппликация вовсе не предполагает полной иллюзорности Напротив, понимание того, что трава «написана» пшеном, а птичка выложена лепестками розы, составляет главную суть этого искусства, обнаруживающего свой смысл именно в контрасте использованных материалов и достигнутой иллюзии Второй ключевой момент содержится в словах «поверхность» и «сопряжение» В XVIII веке форма строится от орнаментального листа, который живет вне взаимосвязи с породившим его памятником или традицией Именно это позволяет, несмотря на смену вкусов и мод, сосуществовать и сопрягаться самым разным художественным явлениям, как это часто происходит в предметах из фарфора гротическим и неоклассическим мотивам, легкомысленным цветочным гирляндам и тяжеловесной геральдике

Главенство этого стерильного и в принципе эмансипировавшегося от предмета орнаментального листа определяет легкость, с которой изображенный на нем мотив путешествует в мире форм Он оборачивается то миниатюрой, то скульптурной композицией, а выхваченная из него деталь сама становится то картиной, то частью орнамента Отсюда и та прямота и искусственная непосредственность, с которой любой художественный феномен превращается в расхожий мотив бесконечного орнаментального поля Этой участи не избежали ни будто созданные «под увраж» полотна Ватто, ни открытая в Этрурии древнегреческая вазопись, породившая «этрусский» стиль, ни беломраморная неоклассическая скульптура, в подражание которой был изобретен бисквит,

ни сам фарфор. Ведь «наподобие фарфора» расписывали не только потолки и стены фарфоровых кабинетов, но декорировали целые залы, исполняли обивки для мебели, передавая бело-синюю гамму китайского фарфора, пример которого сохранял актуальность на протяжении всего столетия.

Все перечисленные выше свойства орнаментальной культуры той эпохи определили облик произведений и европейского, и российского фарфора, при детальном анализе которого они были отслезены и выявлены. Императорский фарфоровый завод и фабрика Гарднера, став к исходу века российскими достопримечательностями, заняли свое место в истории европейского фарфора XVIII столетия. Благодаря усилиям двух ведущих заводов в преддверии нового века фарфор в России, как и повсюду в Европе, становится всего лишь материалом, «из которого тучиная посуда делается» (по Далю) и оправдывает слова, пророчески начертанные изобретателем европейского фарфора Бетгером над входом в мастерскую: «Господь, Творец наш, превратил алхимика в горшечника».

Заключение

Слова Бетгера заслуживают специального внимания. Очевидно, что в основе превращения алхимика в горшечника лежат те самые причины общего свойства, о которых шла речь во введении к диссертации. Мир, воссоздаваемый вокруг обособившегося «частного» лица, меняет масштабы, сокращаясь до обозримых «десяти десятин», перенимал ритмы обычной, текущей изо дня в день человеческой жизни, называемой повседневностью, что, став в XVIII веке одной из главных сфер осуществления художественного процесса, воспринималась как артефакт и с этой точки зрения и оценивалась. Рожденная таким образом повседневность была ничем иным, как изображением желаемого. Но в сознании людей той поры этот идеальный мир был более чем реален, поскольку присутствовал в жизни фактически – как изображение. Однако при всей бытийной валентности изображения в культуре того времени, придававшей смысл грандиозным триумфальным декорациям, устроенным князем Потемкиным по пути следования Екатерины II в завоеванный Крым, вряд ли стоит полагать, что люди «столетия безумна и мудра» не замечали разительных для поздних наблюдателей несоответствий между созданной ими картиной и реальностью.

И не потому ли так привлек тогда людей фарфор, что в его хрупкости воплощалось ощущение сиюминутности нарисованного земного рая, которое живет в любом памятнике XVIII века, будь то портрет или подлинный дворец, избежавший монументальных реставрационных вмешательств. В сравнении с ними фарфор – это изображение, ставшее реальностью. Ведь он – разгаданный «китайский секрет», чудо, которое удалось

приручить, удовлетворенное любопытство Просветительская вера в торжество наук и ремесел объединилась в нем с таинственностью алхимического подвига Век Мишервы, или Просвещения, был одновременно и веком Астреи, вдохновлявшей расцвет мистических и оккультных учений Жизнь постоянно обнаруживала условность рационалистической картины мира, которая объясняла «все и более, но, словно прекрасная глазурь на вазе саксонского фарфора, мешала на ощупь распознать, каковы краски цветов и фигур» (Казанова)

Изделия из фарфора не только создавали антураж этого светского Эдема, но и предопределяли отточенность и верность поз и движений, изящество манер В порцелиновых росписях и фигурах дамы и кавалеры видели свой идеальныи и утонченный портрет, вглядываясь в который они становились тем, кем хотели себя видеть Не случайно современники писали о «фарфоровой» красоте лиц своих возлюбленных и восторженно узнавали своих кумиров в фарфоровых куклах Этому способствовало еще одно свойство фарфора – его антропоморфизм, вытекающий из первичной связи человеческой природы и глины Однако XVIII век для своего портрета предпочел самый рафинированный вид керамики, где искусность и искусственность действительно были почти нераздельны Другими словами, сама природа этого материала была удивительно созвучна мироощущению человека XVIII века

Наверное, в этом кроется одна из главных причин, почему культура фарфора так широко распространилась и в России Не секрет, что и у нас было немало «частных» лиц, которые, подобно французским аристократам, оставшимся «без тяжести монаршей мощной длани», устраивали салоны, переписывались с философами и занимались постановкой собственных опер в домашних театрах Но все же процесс эмансипации личности шел в России не в направлении признания общественной ценности индивидуального начала, а, скорее, в сторону индивидуализации общественного сознания Тем не менее, формы артифицированного быта западноевропейского образца были приняты и прижились в России Увлечение фарфором находилось в русле общей европеизации российской жизни, что, в конечном счете, привело к усвоению многих идей, лежащих в основе западноевропейской культуры Но это не входило в планы русских правителей, которыми был начат и поддерживался этот процесс Напротив, европеизация имела целью усиление наиндивидуального, государственного начала Вероятно, поэтому контраст между идеальной картиной частной жизни и реалиями каждодневного обихода, в разной степени ощутимый во всех европейских странах, нигде не был столь разителен, как в России

Излишне было бы перечислять часто цитируемые примеры патриархальной

простоты, а порой и неприглядности российского быта той поры, равно как и умалять красоту оснащавших его вещей Будучи представлены в роскошном множестве великолепных памятников, они более всего убеждают в том, что и в России, как и во всей Европе, увлечение фарфором приобрело вид совершенного культурного феномена, в основе которого лежит то, что в недавней литературе было принято называть просветительской утопией О значимости утопий, главным образом пасторальной утопии XVIII века, убедительно написал Честертон, так и озаглавивший одно из своих философских эссе «В защиту фарфоровых пастушек» И, нечаянно включившись в диалог с Мюссе, он полемично начал его с утверждения, что фарфоровым пастушкам суждено жить несравнимо дольше, чем «идолам из меди и камня»

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Монография

- 1 Фарфор в России XVIII века М Пинакотека, 2008 – 22 а л (издание осуществлено по гранту РГНФ 01-04-16149, 2001)

Статьи в научных сборниках, альманахах, журналах

- 2 Национальные особенности русского фарфора XVIII века // Традиции и современность Сб М ГИИ, 1989 С 58–67
- 3 Новая Аркадия, или Третий Рим Особенности придворного быта в России XVIII века // Декоративное искусство М, 1991, № 8 С 26–29
- 4 Русский фарфор екатерининского времени реминисценции рококо в искусстве классицизма // Русский классицизм Сб ГИИ М Изобразительное искусство, 1994 С 64–73
- 5 Фарфор в России екатерининской поры // Вопросы искусствознания М, 1994 № 2–3 С 196–207
- 6 Фарфор в русской усадьбе // Культура русской усадьбы Сб Общества изучения русской усадьбы Вып 1 (17) М, 1994 С 165–167
- 7 Праздник в русской культуре XVIII века // Развлекательная культура России Сб М ГИИ, 1996 С 29–45
- 8 Царственная молочница Миф пасторали в культуре XVIII века // Пинакогека № 2 1997 С 65–69
- 9 Обеды «к случаю» Настольные украшения XVIII века // Развлекательная культура в России Вып 2 М ГИИ, 1998
- 10 Орденские сервизы // Пинакогека № 5 1998 С 16–21
- 11 «Веще знаменито по гостеприимству» Праздники в русских усадьбах XVIII века // Эстетико-культурологические смыслы праздника Сб стат Памяти А И Мазаева / Отв ред И В Кондаков М ГИИ, 2009 С 164–176

Рецензируемые издания

- 12 Настольные декорации в России XVIII века // Искусствознание М, 2009, № 3-4 С 335-357
- 13 Мода и политика фарфоровых собраний Фарфор Петра Великого в Китайском зале Царскосельского дворца императрицы Елизаветы // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГУХПУ М, 2009, №2 С 67-82
- 14 Фарфор в системе сентиментальной образности // Дом Бурганова Пространство культуры М, 2010, № 2
- 15 Фарфор в русской культуре Павловского времени // Искусствознание М, 2010, № 2 (в печати)
- 16 Фарфор русском интерьере XVIII века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГУХПУ 2 М, 2010, №2 (в печати)

Материалы конференций

- 17 Фарфоровый кабинет как тип декораций барокко // Барокко в России Материалы научной конференции в Государственном институте искусствознания Москва, 1993 М, 1994 С 34–43
- 18 Фарфор при Павловском дворе // Федоро-Давыдовские чтения МГУ им МВ Ломоносова, 1993 (материалы не опубликованы)
- 19 Фарфор как объект коллекционирования в России XVIII века // Коллекционирование в России Материалы научной конференции «Випперовские чтения-1994» в ГМИИ им А С Пушкина Вып XXVII М, 1995 С 200–208
- 20 Искусство «к случаю» // XVIII век Ассамблея искусств Материалы научной конференции в Государственном институте искусствознания / Под ред Н В Сиповской Москва, 1999 М, 2000 С 19–29
- 21 Рай на столе Тема сада в европейских настольных декорациях XVI – XVIII веков // Искусство садов «Випперовские чтения-2000» ГМИИ им А С Пушкина, Музей-усадьба Архангельское (материалы не опубликованы)
- 22 Фарфор Мейсенской мануфактуры из коллекции Петра III // Россия – Германия Пространство общения Материалы X Царскосельской международной научной конференции СПб, 2004 С 416–435 (в соавторстве с Р Р Гафифуллиным)
- 23 Funzione politica di una collezione Le porcellane orientali di Pietro I nell'arredo del palazzo di Carskoe Selo // Il collezionismo in Russia da Pietro I all'Unione Sovietica Convegno Internazionale Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2006 Napoli – S Peterburg, 2009, p 16–28
- 24 The Tradition of Table Decorations and Porcelain in the 18th Century Russia // Russian Porcelain the State and Research International conference Atheneum Art Museum, Helsinki, 2008 Helsinki, 2010, p 26–41
- 25 Издания по русскому фарфору последних лет новый взгляд // Проблемы изучения русского фарфора Новый взгляд Материалы Всероссийской научной конференции в Государственном музее-усадьбе «Архангельское», 2009 М, 2010 С 164–182

Каталоги выставок и собрания, музейные издания

- 26 Русский фарфор в собрании Государственного музея керамики и «усадьбы Кусково XVIII века М 1987 – 1 а л (в соавторстве с Т А Мозжухиной)
- 27 Фарфор в России XVIII века // Русский фарфор 250 лет истории В 2 т Каталог юбилейной выставки ГТГ / Сост Л В Андреева Т 1 М, 1995 С 14–17
- 28 Вкус // Четыре чувства Праздник в Петербурге XVIII века Каталог выст ГИМ М, 2003 С 59–78
- 29 Декоративно-прикладное искусство // Коллекция Константиновского дворца Дар Алишера Усманова М 2008 С 88–145 – 2 а л статья, состав и науч редактирование раздела, аннотации к 33 произведениям
- 30 Шедевры русского фарфора XVIII века из собрания галереи Poroff&C^o Париж М, 2009 (в соавторстве с М А Бубчиковой, Т А Мозжухиной, Т Н Носович, И П Поповой) – 12 а л общий объем научная редактора, 5 а л тексты вступит статей и аннотации к 64 произведениям

Коллективные труды

- 31 Интерьеры и предметы // История русского искусства в 22 томах Т 14 Первая четверть XIX века М Северный паломник – 5 а л (в печати)
- 32 Интерьеры и предметы // История русского искусства в 22 томах Т 10 Первая четверть XVIII века М Северный паломник – 4 а л (в печати)
- 33 Интерьеров и предметы // История русского искусства в 22 томах Т 11 Вторая треть XVIII века М Северный паломник – 4 а л (в печати)

Подписано в печать 7 апреля 2000 г
Формат 60x84/16
Заказ № 932
Тираж 150
П л 3,25

Отпечатано в ОАО «Типография «Новости»
с оригинал-макета заказчика
105005 Москва, ул Ф Энгельса, 46