

наиболее образованного круга пользователей – различного рода специалисты, как русские, так и иностранцы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Сафронова А. М. Поступления новейших изданий Академии наук и иностранной литературы в Библиотеку Екатеринбурга в 1736 г. как важный этап ее комплектования Татищевым // Документ. Архив. История. Современность. Сб. науч. тр. Вып. 9. Екатеринбург, 2008. С. 56–83.

² ГАСО. Ф. 24. Оп. 1. Д. 692. Л. 16–17; Д. 693. Л. 43–49.

³ См.: Астраханский В. С. Каталог Екатеринбургской библиотеки В.Н. Татищева 1737 г. // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1980. Л., 1981. С. 16–17.

⁴ См. Сафронова А. М. Екатеринбургская библиотека Татищева: реконструкция состава в свете данных новых источников // Россия и мир: панорама исторического развития. Сб. науч. статей, посвященный 70-летию исторического факультета УрГУ им. А. М. Горького. Екатеринбург, 2008. С. 279–292.

Е. С. Соколова

ДВОРЦОВО-ПАРКОВЫЙ КОМПЛЕКС КАК ЭЛЕМЕНТ РОССИЙСКОЙ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII В.: РЕТРАНСЛЯЦИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ОПЫТА

Одним из наиболее востребованных историко-культурологических концептов последних десятилетий является настойчивое обращение исследователей к проникновению в текстологические коды «искусства памяти», несущие в себе ретроспективную информацию о способах самоидентификации людей прошлого. Мемориальные образы отличаются инфернальной природой, и подвержены воздействию социо-культурной деятельности нескольких поколений с разным уровнем темпорального сознания. Семантика любого текста обладает способностью к инверсии традиционных мотивов. Порядок их расположения в структуре образов памяти зависит от особенностей пространства и времени и воспринимается современным исследователем как отражение той фрагментарной картины мира, которая создается на основе проникновения в прошлое сегодня.

Мнемонические послания иной исторической реальности всегда носят зашифрованный характер, а реконструкция их содержания сохраняет оттенок условности. Свойственная им гносеологическая относительность проявляется в методологической специфике любого исследования семантического пространства ушедших эпох. Его конечный результат всегда сводится лишь к построению более или менее репрезентативной теоретической модели соединения «осколков истории», способной дать материал для воссоздания отдельных проявлений самоидентификации людей,

которые навсегда остались в давно утраченном времени. Тем не менее, возможность многообразных смысловых интерпретаций одного того же текста не исключает использования разными исследователями одинаковых понятий для обозначения определенных мнемонических кодов, если они формировались в рамках единого культурно-исторического дискурса. Именно так возникают общие историографические тенденции в изучении отдельных проблем прошлого и связанных с ними мест и образов памяти.

Примером семантической открытости текстовой стратегии артефактов для осуществления научного поиска в сфере мемориальных аспектов исторического исследования является воссоздание смысловой значимости официальных дворцово-парковых ансамблей Европы Нового времени для политической практики. На рубеже 70–80-х гг. XX века западные историки стали проявлять пристальный интерес к оформлению внутренних интерьеров и планировке дворцовых зданий. Его возникновение было связано с попытками выявления визуальных элементов тех политических сценариев, которые использовались европейскими монархами с целью придания статусно-репрезентативного характера повседневному придворному церемониалу. Превращение королевского быта в «роскошный спектакль» нередко сопровождалось участием в этом масштабном действе самых широких слоев населения. Анализируя указанный феномен, известный британский историк Н. Хеншелл пришел к обоснованному выводу о том, что в условиях постоянного противодействия сепаратизму аристократии и роста экономического благосостояния западноевропейского города монархи раннего Нового времени обладали весьма скромными средствами принуждения. Их отсутствие в известной мере компенсировалось разработкой грандиозной и внушительной дворцовой феерии, предназначенной для достижения максимальной власти визуального характера над подданными¹.

К этому остается добавить, что не менее представительная роль была предназначена в западноевропейской политической культуре организации природного ландшафта дворцовых комплексов. Эстетические концепции позднего барокко и зрелого классицизма давали широкие возможности для моделирования архитектурно-художественного пространства садов и парков в форме миниатюрного космоса, где вращение планет, круговорот природы и судьбы людей были поставлены в полную зависимость от воли короля. Власть монарха не только сохраняла свойственную ей сакральность, освященную в соответствии с европейской политической традицией волей Бога, но и приобретала соответствующее знаковое обрамление. Первым крупным политиком, который хорошо понял высокий идеологический потенциал парадной королевской резиденции, стал

Людовик XIV, который в 1702 г. начал диктовать свой знаменитый путеводитель по Версалию, намечая самые эффектные маршруты прогулок, дающих визуальное представление о величии власти французского монарха. Два года спустя версальский парк был открыт для публичных гуляний, что должно было сформировать в сознании подданных Короля-Солнце иллюзию укрепления единства верховной власти и сословий. Царственное Солнце щедро одаривало своими божественными лучами весь мир, намеренно превратив версальские ландшафты в образец изысканной роскоши для других европейских дворов, собственного дворянства и путешественников-иностранцев².

Историко-культурные корни всеобщего увлечения европейскими политиками Нового времени солярной символикой следует искать в античной онтологии с ее тезисом о существовании универсального вселенского порядка вещей, общего для богов и людей. В представлении большинства ведущих мыслителей античности порядок мироздания был основан на равновесии всех его природных элементов, имеющих постоянный иерархический статус ценностного характера. Наряду с аксиологическим значением разумных и просвещенных начал, «получаемых от науки», античная гносеология признавала необходимость создания особых мнемонических кодов, формирующих классическое искусство памяти. Его назначение заключалось в том, чтобы достичь максимальной гармонии природных возможностей человеческой души, голоса и тела в процессе индивидуального восприятия герменевтической сущности «вещей» и «слов». Образы памяти моделировались античными интеллектуалами на основе зрительного впечатления, а затем устанавливался порядок их расположения в воображаемом пространстве, сконструированном по образцу реально существующих природных или архитектурных ландшафтов³.

Мнемоническое искусство античности предназначалось для идеологической организации политического пространства и обслуживания потребностей юридической практики. Гражданский идеал античного полиса заключался в идее умеренности, основанной на требовании добровольного отказа от действий, как совершенных под влиянием пороков, так и внушенных благородной страстью. В этих условиях заметно росла потребность в разработке знаковой системы, текстология которой была бы построена на основе эстетизации зрительного восприятия окружающей повседневности, способной придать ее отдельным структурам значение политических топосов, наполненных смысловыми образами мемориального содержания.

С точки зрения античного человека наибольшей семантической выразительностью обладала природная среда, определяющая стиль мышления и стиль организации жизни людей греко-римского мира. Под влиянием

ем строительной концепции Марка Поллиона Витрувия архитектурная форма стала восприниматься как наиболее совершенное воплощение идеи подражания природе, а свойственный ей визуализм способствовал возникновению эстетического представления о возможности синтеза природы и человеческого искусства. Рукотворный пейзаж, дополненный архитектурным декором, общий замысел которого должен был гармонизировать с пространственной организацией природного ландшафта, постепенно превращался из сенсорного объекта в текстовую систему, насыщенную наглядными мнемоническими кодами. Особое внимание античные интеллектуалы уделяли моделированию визуально-художественных форм различного воплощения синтезных аспектов мифо-поэтической картины мира, основанной на религиозно-философском представлении о возможности органичного сочетания противоположных начал Вселенной⁴.

Наиболее сложным языком отличалась семантика репрезентативного сценария, связанного с почитанием двойственной сущности бога Аполлона, в которой темное, хтоническое начало было уравновешено тягой к рациональной ясности и совершенству. Согласно Гесиоду, совершенство внешней красоты этого солнечного бога свидетельствует о его родстве с небесным началом и является наиболее вероятной причиной божественного аполлонического дара вносить гармонию в окружающий мир. По мере укрепления в сознании древних греков представлений о приоритетной роли солярного начала в организации космического порядка солнечная природа Аполлона выступает на первый план, придавая этому божеству жизнеутверждающие черты. Этот изящный, красивый и юный бог «блещет золотом», неся в себе вечный отблеск сияющего солнца.

Вместе с тем, Аполлон по-прежнему грозен и беспощаден по отношению к нарушителям божественной воли, а его окончательное утверждение в олимпийской иерархии завершается тем, что «...одесную сидит он от Зевса». Реконструкция семантического значения аполлонического культа через отражение его онтологии в образах природы и художественных средствах моделирования античной картины мира свидетельствует о наличии многообразных смыслов, позволяющих адаптировать классический миф к потребностям политической практики.

Именно Аполлону надлежало поддерживать природное равновесие вселенского универсума, малейшее нарушение которого со стороны людей и богов могло привести к искажению совершенного порядка вещей, установленного олимпийцами-Кронидами. Умение проникнуть в сущность бытия и подчинить людей мировому логосу Аполлон получил от древнего Пана, олицетворяющего в себе господствующий в мире дух природы. Свойственный аполлоническому началу дуализм был воплощен в ландшафтном обрамлении храмов и предназначенных богу-«стреловержцу»

священных участков, где наряду с устремленными ввысь горными вершинами и цветущими лугами присутствовала темная стихия земных недр и водяных источников, берущих начало в глубоких и мрачных пещерах⁵.

Указанная трансформация этого божественного образа отличалась весьма высоким политическим потенциалом, так как хорошо подходила для закрепления в массовом сознании идеи легитимности монархической власти через абсолютизацию солярного начала, несущего свет истины всем живущим на земле. Хорошо известно, что, объявив себя божественным «сыном Зевса», к символике солнечного начала обратился Александр Македонский, используя для укрепления своего единовластия элементы восточных религиозных культов. В эпоху принципата идеологический аспект почитания Аполлона вызвал большой интерес у поклонника греческой культуры Октавиана Августа, который распорядился построить на Палатине вместительный храм, посвященный этому богу, еще сохранившему в сознании своих римских приверженцев свойственный ему архаический дуализм. Окончательная смена нравственно-идеологических ориентиров произошла в эпоху поздней античности, когда божественный Олимп постепенно терял свою сакральность и нередко становился объектом насмешек для Олимпа литературного⁶. Лишенный своего полисемантического значения, образ Аполлона постепенно стал превращаться в более или менее банальную аллегория солнечного света, а в эпоху Ренессанса трансформировался в бога, покровительствующего вечному стремлению человека усовершенствовать окружающий мир с помощью искусства. Именно в этом качестве он вошел в историю западноевропейской политической культуры Нового времени, и стал одним из ведущих персонажей визуально-репрезентативных «сценариев власти», предназначенных для укрепления королевского абсолютизма.

Космология официальных дворцово-парковых резиденций XVI–XVII вв. проектировалась на основе объединения идиллических мотивов с комплексом рациональных представлений о легитимации суверенной власти короля, обладающей постоянной и неотъемлемостью функций в сочетании с наличием персональной независимости в осуществлении политических прерогатив. Апофеозом торжества «искусственной дворцовой природы» над простотой и естественностью обыденного пейзажа стало формирование французского регулярного стиля архитектурно-ландшафтной композиции. По словам герцога Л. де Сен-Симона, стремление Людовика XIV добиться решающего перевеса королевской власти в борьбе с фрондирующей аристократией сыграло роль решающего фактора для превращения местности «самой печальной и самой оголенной, лишенной перспективы, воды и леса», в своеобразный «политический манеж» Версаля. Именно там король проводил время, «тираня природу», чтобы

утвердить принцип неограниченной власти в масштабах всей Французской державы⁷.

В соответствии с комплексной семантической программой, которая представляет собой основное организующее начало версальского дворцово-паркового ансамбля, соляная тема является ведущим мотивом манеры Людовика XIV показывать королевские сады важным посетителям. Смысловым центром планировки этого рукотворного города из подстриженных боскетов, квинкусов, водоемов и скульптурного декора, в который плавно переходило дворцовое пространство, являлись партер богини Латоны и бассейн Аполлона. По мнению самого короля, лучшим началом длительной прогулки по версальской резиденции было созерцание грандиозной панорамы всего нижнего парка с «зеленым ковром» и «утопленным фонтаном» Аполлона в овальном бассейне, из которого как будто взмывает ввысь его золоченая колесница.

Призывая природу к заключению союза с человеком во имя торжества суверенной власти короля, творцы Версаля стремились к достижению гармоничного единства сакрального и профанного. Посетив Версальский парк накануне первой мировой войны, знаменитый историк садово-паркового искусства Курбатов был потрясен масштабностью творения Ленотра, от которого остается впечатление, «что за пределами Версаля нет ничего и что весь мир подчинен» этому царству Солнца. В тот миг, когда его последний луч, отражается в окнах дворца и гаснет над зеркальной поверхностью Большого канала, возникает мысль, что это сам царственный Аполлон отправляется на отдых, чтобы наутро вновь предстать перед своими подданными на колеснице, «окруженной морскими тритонами, трубящими в раковины»⁸.

Ослепительный блеск «царственного Версаля» по достоинству оценили и русские дипломаты, побывавшие при дворе Короля-Солнце в разные десятилетия его правления. Наиболее полное описание Версальского дворцово-паркового комплекса содержится в статейном списке А. А. Матвеева, составленном для Петра I по результатам посольской миссии 1705 г., связанной с урегулированием русско-французского конфликта из-за захвата российского торгового судна. Прекрасно образованный по европейским меркам того времени, русский посол не скрывал своего восхищения размахом королевской резиденции, сравнения с которой, по его словам, не могла выдержать ни одна аналогичная постройка в Европе. обстоятельно перечисляя наиболее замечательные детали внутренних и внешних интерьеров дворца в Версале, Матвеев не раз подчеркивает их затратный характер, спровоцированный желанием короля запечатлеть художественными средствами величие правящей династии «ижданием и тщанием великим». Обладая природной тягой к восприятию

искусства, он был потрясен игрой светотени в Зеркальной галерее, которая привлекла его внимание не только «предивной работы» декором, но и перспективным видом на главную аллею королевского парка, Большой канал и боковые партеры, который открылся Матвееву из хрустальных «окон великаго размеру... до самого полу»⁹.

Интерес этого самого европейского из всех российских дипломатов первой четверти XVIII в. к версальскому декору был не случайным. По поручению Петра I Матвеев собрал во Франции довольно обширный материал об этикете королевского двора и церемониальной практике. Хорошо известно, что именно версальская резиденция Людовика XIV с ее тягой к преодолению быстротечности времени с помощью регулярного стиля, стала архетипом идеальной организации дворцово-паркового пространства для тех монархов, которые, подобно Королю-Солнце, стремились утвердить свою власть на суверенной основе. Проблема ретрансляции западных форм верховной власти и визуальных способов ее укрепления стала одним из ведущих направлений внутренней политики России по мере реализации притязаний Петра I и его ближайших преемников на ведущую роль Российской державы в большой европейской политике.

Использование новых для России семантических кодов, направленных на формирование абсолютистской модели отношений подданства, является ведущей чертой концепции петербургского Летнего сада, расположенного вокруг царской резиденции, предназначенной для проведения ассамблей в теплое время года. Неофициально посетив Францию в 1717 году, Петр I не остался равнодушным к политической программе, воплощенной в эстетике загородных королевских садов. Планируя перенести значительную часть публичных мероприятий на широкие просторы Невы для придания им большей масштабности, царь придавал исключительное значение визуально-зрелищным возможностям природного ландшафта.

Топографическая роль набережной напоминала концепцию версальского Большого канала, где при Людовике XIV с 1699 г. проходили многолюдные морские празднества стилизованного характера и скользили по водной глади уменьшенные модели лодок и кораблей. По именному указу Петра I в 1718 г. был разработан особый регламент царского катания по Неве. Преследуя цель «лучшего обучения и искусства по водам и смелости в плавании», царь распорядился раздать в пользование жителей столицы парусные и гребные суда из казны. Отказ горожанина от участия в такой увеселительной прогулке считался нарушением воли государя и наказывался денежным штрафом¹⁰. В интерпретации Петра I игровой компонент версальских садов, насыщенный французским изяществом и изысканностью, был превращен в прямолинейную и грубую демонстрацию

исполнинской силы самодержавия, играющего судьбами подданных, вынужденных перестраивать свой быт и образ мышления в соответствии с новой политической реальностью. Тем не менее, внешняя аура российской репрезентативной символики быстро приближалась к западноевропейским образцам аллегорических текстов дворцово-паркового декора, эстетизирующих идею неограниченности суверенной власти в политическом сознании подданных.

Подлинно абсолютистский размах подобного начинания не мог не вызвать общественного резонанса среди современников. Например, репрезентативная функция Петергофа сразу же спровоцировала весьма настроенное отношение к строительным инициативам царя в Европе, где слухи нередко опережали реальность в силу слабого знакомства политической и интеллектуальной элиты с географией и культурой России. В отчете маркиза де Кампредона от 3 сентября 1723 г о посещении им приморской резиденции Петра I посланник дотошно перечисляет те минусы планировки Петергофа, наличие которых сводило на нет возможность соперничества России и Франции в использовании знаковых систем, определяющих границы политического пространства, оптимальные для абсолютизации власти монарха. Изысканность парадных аллей Версальского парка, где ежедневно заново разыгрывалась аллегория триумфа королевской власти, не выдержала в восприятии французского аристократа сравнения с атмосферой «голландской экономии и опрятности в кухнях, а также и в вымощенной террасе на берегу моря, осененной липами, подобно гагским каналам»¹¹.

Иное впечатление Петергоф производил на тех иностранцев, которые представляли при петербургском дворе интересы ближайших соседей России из Восточной Европы. Например, официальное посещение морской резиденции Петра I, организованное им для польских дипломатов в 1720 г., вызвало у одного из них двойственную оценку. Ему понравилось гостеприимство царя и демократический стиль повседневного придворного быта. «Царь, – пишет он, – сел на наш корабль и провел нас от моря... по каналу, обложенному камнем и обсаженному деревьями до самого дворца, построенного на горе...» Затем гости Петра I были приглашены во внутренние покои, «где были накрыты столы и играла музыка». Несмотря на хлебосольство своего царственного хозяина, поляки довольно сдержанно оценили репрезентативную сторону устроенного для них торжественного мероприятия. В пейзажах Петергофа и внутренних интерьерах дворца они не увидели особой пышности, но при этом горячо благодарили царя за оказанную им честь, констатируя, что «кушания были отличные и вина старья».

Более восторженным отношением к петергофскому сценарию Петра I отличалась свита герцога Голштинского, который и сам был готов из прак-

тических соображений видеть в Петергофе «восьмое чудо света». В дневнике камер-юнкера Ф. В. фон Берхгольца содержится красочный рассказ о посещении Петром I Петергофа 13 августа 1723 г. после торжественной встречи в Кронштадте знаменитого ботика, прозванного «дедушкой русского флота», куда было приглашено много иностранцев. Он был потрясен масштабным характером этого зрелища, главным украшением которого являлась русская военная флотилия из 115 военных судов. Все они «выстроились... по обеим сторонам... “прекрасного, большого”... канала», оказавшегося, по словам Берхгольца, оказался таким широким, что в нем свободно могли стоять рядом три буера. Когда все приглашенные вышли на берег, Петр I лично провел герцога Голштинского, его свиту «и прочих знатных гостей всюду, как по саду, так и по домам; в особенности необыкновенно хороши были фонтаны, изобилующие водою»¹².

Перечисленные выше элементы театрализации дворцово-паркового пространства, вполне очевидные для официальных посетителей Петергофа, были дополнены и менее наглядными мнемоническими кодами, смысловые нюансы которых требовали от зрителя наличия достаточно высокого уровня политической культуры. Примером подобной полисемантичности визуальных аспектов петровского «сценария власти» являются меры, предпринятые царем для застройки Петергофской дороги частными резиденциями. В 1721 г. на это обстоятельство обратил внимание тот же Берхголец, который вместе с другими голштинцами ездил 31 июля в загородный дворец Петра I на увеселительную прогулку. Проделанный путь произвел на него самое радужное впечатление, так как поездка проходила весело и «благополучно, ... через рощи, и мимо многих дач, выстроенных знатнейшими вельможами в угодность царю, и делающих дорогу весьма приятною»¹³. Несколько десятилетий спустя иная интерпретация указанного факта была сделана видным знатоком русской художественной культуры XVIII в. Я. Штелином. Собранные им материалы о развитии изящных искусств от царствования Петра Великого до Екатерины II являются одним из наиболее ранних опытов выявления аксиологической значимости дворцово-парковых комплексов России. Особое значение он придавал, прежде всего, тем деталям, которые свидетельствовали о заинтересованности государственной власти в развитии «наук и художеств», справедливо считая тенденцию к патернализму наиболее быстрым и надежным способом достичь процветания Российской державы. Штелин отмечал глубокую заинтересованность Петра I в строительстве достойной морской резиденции, которая должна была составить своеобразный восточноевропейский противовес игрушечному Большому каналу Версаля своей грандиозной панорамой Финского залива. Моделируя дворцово-парковое пространство петергофского царства Нептуна,

Петр I не забывал и о семантической важности соляной символики, без которой его политический апофеоз носил бы незавершенный характер. По мнению Штелина, выдающаяся роль в воплощении этого замысла принадлежала скульптору Б. К. Растрелли, который «отлил все позолоченные свинцовые статуи в Петергофе у грота, каскадов и фонтанов». Учитывая статусно-репрезентативное назначение своей петергофской резиденции, Петр I пришел к выводу о необходимости придать надлежащий вид и ее пустынным окрестностям, поощряя своих ближайших сподвижников к строительству загородных домов¹⁴. Остается лишь добавить, что не последняя роль в разработке историко-мемориального обрамления Петергофа принадлежала национально-патриотическому компоненту, связанному с возвращением захваченных шведами исконно русских земель Ингерманландии.

Семантика мнемонических кодов Петергофского ансамбля получила свое дальнейшее развитие в политической практике второй четверти XVIII в. Ближайшие преемники Петра I стремились максимально использовать зрелищно-визуальный потенциал церемониального текста для укрепления внешнего имиджа императорской власти в сознании собственной дворянской элиты и европейских дипломатов. В царствование Екатерины I Петергоф превратился в место проведения роскошных придворных праздников и торжественных мероприятий, приуроченных к знаковым событиям русской истории петровского времени. Летом 1725 г. празднование очередной годовщины заключения Ништадского мира было превращено в эффектную водяную феерию, которая происходила на фоне садов Петергофа с их пленительными фонтанами. 15 августа императрица торжественно принимала в Монплеzure только что прибывших в Россию академиков, в числе которых находились братья Бернулли и Леонард Эйлер. Через пять дней специально приглашенные иностранные посланники, осматривали в Нижнем саду «пирамидный фонтан», который восхитил их своей красотой и грандиозными размерами¹⁵.

Не обошлось и без использования государственной символики. Во время парадных переездов Екатерины I из Кронштадта в Петергоф и обратно на ее яхте обязательно развевался российский флаг. Укрепляя свой политический имидж, императрица явно старалась воспроизвести основные элементы петергофского сценария, разработанного еще при Петре I. Дворцовый комплекс в Петергофе мог посещаться только по особому приглашению царя, а для осмотра садов даже в этом случае требовалось его специальное разрешение. Собирая в Монплеzure свои «кумпании», в состав которых обязательно входили видные зарубежные дипломаты, Петр I, подражая Людовику XIV, не разрешал гостям прогуливаться по императорской резиденции без специального провожатого. Подобно хозяину Вер-

ся, он любил и сам показывать особо важным посетителям достопримечательности Петергофа, открывая при этом по заранее намеченному сценарию наиболее эффектные фонтаны¹⁶.

Репрезентативная функция Петергофа оказалась востребованным элементом церемониального текста и в 30–40-е гг. XVIII столетия, когда «царство женщин» испытывало настоятельную потребность в использовании сценических приемов с целью сакрализации своего политического Олимпа. Образ монархической власти был вознесен на недостижимую для простых смертных высоту, а дальнейшая разработка семантического языка дворцово-паркового пространства окончательно приобрела характер художественной формы, направленной на реализацию концепции общего блага.

Нарочитая простота повседневного дворцового быта, свойственного идеологической парадигме петровских реформ, постепенно уступала место знаковой системе, нацеленной на создание иных средств воздействия на политическое сознание подданных и настроения партнеров России по большой европейской политике. Например, Анна Иоанновна не любила Петергофа, считая его слишком непрезентабельным для проведения публичных мероприятий по сравнению со столичным размахом Дворцовой набережной. Тем не менее, она хорошо осознавала несомненную важность использования именно петергофского топоса в моделировании стратегии императорской власти, так как стремилась подчеркнуть свое происхождение от Романовых целью легитимации обстоятельств ее приглашения в Россию. Строительные работы в Петергофе уже не отличались большими масштабами, но царские сады с видом на Финский залив по-прежнему время от времени превращались в естественную декорацию для приема иностранных послов и проведения торжественных военных парадов¹⁷.

Образ петергофской резиденции играл заметную роль и в политической культуре елизаветинского периода. Дочь Петра Великого не только обладала несомненным эстетическим вкусом, но и хорошо понимала взаимосвязь между ожиданиями «совершеннейшего благополучия» со стороны подданных и надлежащей организацией публичных церемоний, направленных на создание визуальной иллюзии такового. С 1745 г. в Петергофе были начаты постоянные работы по техническому обслуживанию фонтанов. Елизавета Петровна возобновила обычай приглашения придворных на маскарады и куртаги в эту загородную резиденцию. По примеру Версаля она приказала устроить в здании петергофского манежа театр, где давались комедии и оперные представления. Императрица подолгу жила в Монплезире и в 1751 г. распорядилась поставить на левом флигеле Большого дворца, изображение вызолоченного двуглавого орла, отлитого по модели Ф. Жирандона.

Золотой цвет архитектурного декора играл, как известно большую роль в эстетике елизаветинского барокко с его явной тягой к стилю рокайль. Пристрастие императрицы к вычурным завитушкам и раковинам, которое позже резко критиковали поклонники строгого классицизма, объяснялось не только модой и ее личными художественными приоритетами, но и соображениями практического характера. Стремление Елизаветы Петровны перенести внешний облик Версаля на русскую почву, было продиктовано поиском архетипа монархической власти, способной укрепить свои социальные позиции за счет политики, направленной на консолидацию дворянства. Солярная символика играла в данном случае роль своеобразного мнемонического кода, напоминающего о сакральной роли суверена, берущего на себя заботу о благополучии государства и подданных.

Загородные императорские резиденции превращались в импровизированную сценическую площадку для проведения мероприятий, укрепляющих внешние атрибуты политического союза монархии с наиболее социально значимыми кругами высшего сословия. На банкетных столах елизаветинской эпохи нередко присутствовали позолоченные модели петергофских дворцов и фонтанов как визуальное напоминание о соответствии императорской власти божественной природе западноевропейского абсолютизма с его надсословными тенденциями.

Начиная в 1746 г. перестройку Большого Петергофского дворца в стиле позднего барокко, Елизавета Петровна позаботилась о том, чтобы придать ему репрезентативный облик, соответствующий официальным идеологическим канонам. В соответствии с ними она, например, приказала «как можно больше вызолотить» Парадную лестницу и примыкающие к ней залы, где обычно императрица устраивала от имени дворянства угощение для первостатейных купцов. По сравнению с интерьерами петровского времени, творение Б. Ф. Растрелли отличалось не только более внушительными размерами, но и обилием золоченого декора, блеск которого приобретал поистине феерический характер на фоне горящих свечей, отблеск которых отражался в ночных зеркалах. По примеру Людовика XIV Елизавета Петровна открыла петергофские сады для посетителей и установила специальные часы публичных гуляний¹⁸.

Те же смысловые аллюзии, подсказанные семантикой версальской резиденции Короля-Солнце, были воплощены и в Царскосельском дворце, который вырос по проекту Растрелли из скромной сельской мызы, окруженной яблоневыми садами. Изящная дача, в которой юная цесаревна проводила свои длительные досуги, превратилась в настоящую парадную резиденцию, способную вместить весь двор и предоставить необходимые условия для занятий государственными делами. Личные апартаменты государыни были отодвинуты в глубину резиденции, недоступную для

посещения простыми смертными, что, помимо удачного пространственного решения организации парадных покоев несло в себе важную и вполне однозначную смысловую нагрузку. Те, кто имел счастье лично представиться императрице, должны были подняться по широкой, двухъярусной, залитой солнечным светом лестнице, пройти анфиладу золоченых залов, в перспективу которых уходил ряд золотых дверей, и полюбоваться фантастическим сиянием янтарной комнаты¹⁹.

Строительство монументального дворцового комплекса в Царском Селе не снижало в глазах Елизаветы Петровны визуально-политического потенциала Петергофа. Петергофская семантика вступала в свои права, когда требовалась практическая необходимость обращения к мнемоническим аллюзиям с целью усиления смысловых акцентов внешнеполитических инициатив, направленных на реализацию российских интересов в системе великих европейских держав. Например, в период Семилетней войны императрица предпочитала проводить лето в Монплезире, где была раскинута походная церковь лейб-гвардии Семеновского полка для проведения благодарственных молебнов по случаю одержанных в Пруссии побед. 22 августа 1759 г. двадцать восемь прусских знамен, взятых в битве при Кунерсдорфе, были торжественно доставлены в Петергоф и выставлены в помещении старого дворцового зала петровской эпохи²⁰.

Использование отдельных семантических аспектов архитектурного ансамбля Петергофской резиденции для моделирования политического пространства Российской империи продолжалось до начала XX в., а его внутренние интерьеры и пейзажные панорамы приобрели в сознании интеллектуальной элиты русского общества черты пространственных локусов, кристаллизующих в себе образы коллективной исторической памяти. Западный облик императорских дворцово-парковых ансамблей, возведенных в окрестностях Петербурга, никогда не препятствовал их восприятию в качестве знаковых отражений национальной истории и культуры. Среди современных российских туристов встречается немало людей, искренне отдающих предпочтение не строгим очертаниям стильного Версаля, а творениям Ж. Леблона и Б. Ф. Растрелли, которые, вопреки свойственной им помпезной эклектике, все же наполнены неповторимым очарованием былых времен.

Вряд ли расстановка подобных приоритетов стала бы возможной в случае буквального копирования на русской почве классических образцов французского зодчества. Их использование в политической практике с целью укрепления самодержавных тенденций императорской власти преследовало иные цели, требовало иной семантики и иных художественных форм. Задача прославления могущества российской короны решалась с помощью образных средств, способных подчеркнуть общеевропейский

масштаб деяний Петра Великого и его преемников, что, несомненно, могло быть достигнуто, в первую очередь, за счет эффектного сценического обрамления самопрезентации верховной власти. Не менее пышный архитектурно-ландшафтный декор требовался и для наглядного воплощения российского варианта концепции надсословной монархии с его тягой к патернализму в отношениях между монархом и подданными. Оба указанных компонента самодержавной идеологии являлись не только смысловым ядром политической семантики рассмотренного выше культурно-исторического текста, но и активно транслировались на искусственную европейскую аудиторию, которую можно было удивить лишь грандиозностью замысла и неординарностью его воплощения.

Поиск универсального идеологического абсолюта, способного к органичному синтезу сакрального и профанного в процессе легитимации самодержавия, объективно способствовал творческой переработке западных форм осмысления онтологической сущности верховной власти и соответствующих им наглядных образов. Тем не менее, наличие национальной специфики мнемонических кодов, использованных в российской политической практике первой половины XVIII столетия, не исключало цивилизационного единства их семантического языка с концептуальной стратегией европейской политической культуры раннего Нового времени, направленной на созидание суверенной власти монарха-демиурга. Французский миф об абсолютизме был трансформирован в миф о законной силе самодержавного государя, господствующей над людьми и окружающей их пространственной средой во имя пользы Отечества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Henshall N. The Myth of Absolutism. Change and Early Modern European Monarchy. L.; New York. 1992. Русский пер.: Хеншелл Н. Миф абсолютизма. Перемены и преемственность в развитии западноевропейской монархии раннего Нового времени. СПб., 2003. С. 191.

² [Louis XIV]. Manière de montrer des jardins de Versailles par Louis XIV / Ed. S. Hoog. P., 1982. Русский пер.: Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н. Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай. М., 2002. С. 439–449. Историю создания дворцового ансамбля в Версале см.: Nolhac P., de. Création de Versailles. Paris, 1906; Lenotre G. Versailles au temps des rois. Paris, 1934. Русский перевод: Лено-р Ж. Повседневная жизнь Версаля при королях М., 2003. С. 22–28; Брунов Н. И. Дворцы Франции XVII и XVIII веков. М., 1938; Алпатов М. Архитектура ансамбля Версаля. М., 1940; Champigneulle B. Versailles dans l'art et l'histoire. P., 1955.; Лившиц Н. А. Французское искусство XV–XVIII веков. Л., 1967. С. 91–100; Кан-терева Т. П., Быков В. Е. Искусство Франции XVII века. М., 1969. С. 151–164; Лихачев Д. С. Поэзия садов. СПб., 1991. С. 87–102; Уэ С., Соль Б. Versailles. Ваша прогулка по Версалю. Versailles, 2004. С. 14–15.

³ *Yates Frances A. The Art of Memory* London, 1966. Русский пер.: *Йейтс Ф.* Искусство памяти. СПб., 1997. С. 20–21; 13–42; *Цицерон Марк Туллий.* Об ораторе // Цицерон Марк Туллий. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972. Кн. 2. (85; 350). С. 200; (86; 351–354). С. 200–201; (87; 355–360). С. 201–202.

⁴ *Марк Витрувий Поллион.* Об архитектуре. Десять книг. Л., 1936. (VI, I. 1–12). С. 154–158; *Сенека Луций Анней Младший.* Нравственные письма к Луцилию. Письмо LXXXIV // Сенека. Марк Аврелий. Наедине с собой. Симферополь, 1998. С. 152; Марк Туллий Цицерон – Марку Теренцию Варрону. Письма близким. Кн. IX, 4. Письмо CCCCLXIV // Письма Марка Туллия Цицерона к Аттику, близким, брату Квинту, М. Бруту. М., Л., Т. 2. Годы 51 – 46. М.; Л., 1950. С. 391; Письма Плиния Младшего. М., 1983. (II, 17). С. 36–39; (V, 6) С. 83–87.

⁵ *Гесиод.* Теогония. (90–95; 918–920) // Гесиод. Полное собрание текстов. М., 2001. С. 23; Гимны Каллимаха (II, 29) // Античные гимны. (Под ред. А. А. Тахо-Годи). М., 1988. С. 146; Павсаний. Описание Эллады. (X; XXIV, 4, 7; XXX, 2, 2–6). М., 2002. Т. 2. С. 292–293, 308–309.

⁶ См., например: *Лукиан.* Собрание богов // Лукиан. Избранное. С. 82–87.

⁷ *Duñ de Saint-Simon.* Mémoires. Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le règne de Louis XIV et la Régence. Русский пер.: *Сен-Симон Л.* Мемуары. Полные и доподлинные воспоминания герцога де Сен-Симона о веке Людовика XIV и Регентства. Избранные главы. Кн. 2. М., 1991. С. 202. Неприятие Сен-Симоном социально-политических тенденций, связанных с царствованием Короля-Солнца, способствовало формированию критического отношения мемуариста к эстетической концепции Версаля, которую он оценивал как триумф безвкусицы. Тем не менее, Сен-Симон признавал за Ленотром талант «хорошего архитектора», отмечая при этом, что его европейская слава началась с планировки садов во Франции, где постепенно регулярный стиль был доведен «до высочайшего совершенства». См.: *Сен-Симон Л.* Мемуары. Полные и доподлинные воспоминания... С. 112.

⁸ *Manière de montrer des jardins de Versailles par Louis XIV...* P. 440 и далее; *Курбатов В. Я.* Всеобщая история ландшафтного искусства. Сады и парки мира. М., 2007. С. 185, 171.

⁹ Русский дипломат во Франции. (Записки Андрея Матвеева). Л., 1972. С. 231

¹⁰ *Князьков С.* Очерки из истории Петра Великого и его времени. Репринт 1914 г. М., 1990. С. 637–638; *Дневник камер-юнкера Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого с 1721 по 1725 год* // Петр Великий. Воспоминания. Дневниковые записи. Анекдоты. СПб., 1993. С. 176–181.

¹¹ *Донесения французского консула в Петербурге Лави и полномочного министра при русском дворе Кампредона с 1722 по 1724 г. № 69. Lettre de m. De Campredon au roi. St. Petersburg, le 3 septembre 1723* // Сб. РИО. СПб., 1885. Т. 49. С. 373.

¹² Цит. по: *Успенский А. И.* Императорские дворцы. М., 1913. Т. 2. С. 9; *Дневник камер-юнкера Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого с 1721 по 1725 год.* М., 1902–1903. Ч. 1. С. 131–136, Ч. 3. С. 184; *Гейрот А.* Описание Петергофа. 1701–1868. СПб., 1868. С. 27–29.

¹³ *Дневник камер-юнкера Берхгольца...* Ч. 2. С. 163.

¹⁴ Штелин Я. Об архитектуре в России // Штелин Я. Записки об изящных искусствах в России. М., 1991. Т. 1. С. 201, 203; Подлинные анекдоты о Петре Великом, собранные Яковом Штелиным. М., 1820. Ч. I. С. 170–176.

¹⁵ Дневник камер-юнкера Берхгольца... Ч. IV. С. 166–173.

¹⁶ Гейрот А. Описание Петергофа... С. 26–27; *Mémoires sur Pierre-le-Grand par un ministre étrange, resident á S.-Pétersbourg*. Paris, 1714. Д. 18–24; *Nolhac P., de. Les jardins de Versailles*. Paris, 1906. P. 20–24 etc.

¹⁷ См., например: А. Т. Депутация Данцига в Петербурге 1734 // Старые годы. 1913. № 2. С. 29–33.

¹⁸ Гейрот А. Описание Петергофа... С. 36–37; Записки Нащокина. СПб., 1842. С. 181–182; *Столянский П.* В старом Петербурге. Банкетные столы // Старые годы. 1913. № 4. С. 28–32.

¹⁹ Историко-художественные материалы по внутреннему интерьеру Царско-сельского дворца, отражающие их состояние в первое десятилетие XX в., см.: *Бенуа А. Н.* Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны. СПб., 1910. С. 29–132 и далее; *Вильчковский С. Н.* Царское Село. СПб., 1911. С. 110–154 и далее.

²⁰ Гейрот А. Описание Петергофа... С. 38.

Е. П. Пирогова

ИСТОРИЯ ИЗДАНИЯ «ЖУРНАЛ ПУТЕШЕСТВИЯ» Н. А. ДЕМИДОВА 1786 Г. И ЕГО РАСПРОСТРАНЕНИЕ В РОССИИ, ЕВРОПЕ И АМЕРИКЕ

«Журнал путешествия» Никиты Акинфиевича Демидова 1786 г.¹ занимает особое место в истории русской мемуарной литературы, при этом, будучи одним из 57-ми опубликованных в XVIII в. дневников², он до сих пор остается малоизученным. Хочется надеяться, что осуществленное екатеринбургскими исследователями его переиздание, снабженное подробными комментариями и текстуальными примечаниями, даст новый импульс для изучения этого ценного памятника³. В данной статье мы рассмотрим только историю его создания, коснемся вопроса авторства и читателей «Журнала путешествия», выясним, в чьих библиотеках – личных и общественных – оно находилось на протяжении двух последующих после опубликования столетий.

В эпоху Просвещения «путешествие рассматривалось как одна из форм мобильности, особенно полезная своей способностью преобразовать личность путешествующего посредством тонких и точных наблюдений»⁴. Это высказывание Даниеля Роша как нельзя более подходит к характеристике «путешествующего» заводчика Н. А. Демидова. Не получив систематического образования этот богатый предприниматель, владелец Нижнетагильских заводов всю жизнь занимался самообразованием, стремился прослыть человеком просвещенным: любителем наук и искусств, покровителем ученых и художников. Он не жалел средств на приобретение произ-