

УДК 7.034, 7.078, 72, 75, 792
ББК 85.103(2), 85.11, 85.14, 85.33
DOI: 10.51678/2073-316X-2025-4-152-221

Анна Корндорф

Минерва в русском платье. И.И. Бецкой и французский след в коронационных торжествах Екатерины Великой

Статья посвящена художественным явлениям, сопровождавшим коронационные торжества Екатерины Великой. Помимо грандиозного всенародного маскарада «Торжествующая Минерва» в фокусе внимания оказываются оформление катальных гор и коронационного альбома, а также любительские придворные спектакли и портреты императрицы, исполненные во время ее пребывания в Москве. Эти художественные события рассматриваются как результат общей идеологической и эстетической программы, сложившейся у императрицы под влиянием идей И.И. Бецкого. Реконструкция этой программы позволила расширить корпус изобразительных источников, дающих представление об этих явлениях. Кроме того в статье предпринята попытка показать, как в коронационных торжествах Екатерины II впервые за имперский период истории России начинает звучать «русская тема».

Ключевые слова:

Екатерина II, Бецкой, Торелли, коронационный альбом, портрет в русском платье, русские горы, Торжествующая Минерва.

Обстоятельства восшествия Екатерины II на российский престол были столь схожи со сценарием узурпации трона Елизаветой Петровной, что новой императрице оставалось лишь воспользоваться готовыми формулами легитимации власти ее предшественницы.

В официальных манифестах и церковных проповедях июня 1762 года вновь зазвучали идеи верности политическому курсу Петра Великого и спасения православия, разработанные идеологами елизаветинского царствования двадцать лет назад. Сразу же после переворота приступили и к подготовке коронации государыни, поскольку Екатерина придавала обряду возведения на престол в Успенском соборе Московского Кремля огромное значение как символическому средству укрепления ее притязаний на законность власти¹. Главным залогом убедительности этого акта в глазах подданных и самой государыни виделось неукоснительное соблюдение ритуала и сценографии коронаций предшествующих императриц и прежде всего следование канону

1 1 сентября 1762 года французский посол барон де Бретей писал из Петербурга: «Если коронация пройдет спокойно, — церемония, которая имеет большой авторитет в русских умах, — все успокоится, и Царица начнет набирать силу» [19, с. 65]. Несмотря на отмеченный авторитет церемонии, легитимацией императорской власти в XVIII веке являлось не символическое помазание на царство во время обряда коронации, а принесение присяги на верность императору. Коронация оставалась лишь символическим ритуалом старого средневекового права и инвеституры милостью божьей, подчеркивающей историческую непрерывность монархического государства. Но с государственно-правовой точки зрения она уже не имела ценности, поскольку единственным конституирующим власть актом служила присяга, и именно она составляла правовое ядро юридического конструкта монархической власти. Не случайно в XVIII столетии коронация практически никогда не совпадает с реальным началом царствования, и супруг Екатерины император Петр III не спешил с коронацией. Известны случаи полного отказа монархов от религиозной церемонии как излишней формальности. Классический пример — Иосиф II, отвергший в 1780 году идею коронации в качестве короля Чехии и Венгрии в наследственных гамбургских землях, что отнюдь не создало ему впоследствии никаких видимых проблем правления. Напротив, в 1765 году после смерти своего отца, Франца I, Иосиф как раз был коронован как император Священной Римской империи, но в реальности вплоть до смерти своей матери Марии-Терезии оставался только ее соправителем, лишенным политической самостоятельности.

церемонии «дщери Петровой»². Причем речь шла не только о самом обряде коронования, но и о сопутствующем оформлении — устройстве фейерверков, триумфальных ворот, иллюминаций, торжественной оперы, коронационного альбома, памятных медалей и так далее.

Не случайно специально созданную коронационную комиссию возглавил Никита Юрьевич Трубецкой, уже исполнявший эту роль и обязанности верховного маршала при короновании Елизаветы Петровны. Практически сразу же к подготовке важнейшего события был привлечен и Иван Иванович Бецкой.

К моменту государственного переворота Бецкой находился в России от силы два месяца и едва ли знал о существовании заговора [31, с. 64]. С 1747 года из-за придворных интриг он жил преимущественно за границей, много путешествовал и, не будучи скован государственными обязанностями, посвящал свою жизнь интеллектуальным занятиям и искусству. Прежде всего его интересовали современная педагогическая теория и принципы работы разного рода воспитательных и образовательных институтов, а также благотворительных учреждений для сирот, подобных которым еще не было в России [68, с. 64]. Вместе с князем Д. М. Голицыным и его супругой (приходившейся Бецкому племянницей) он провел много времени в Париже, был принят при Версальском дворе, завел знакомство с энциклопедистами и стал вхож в знаменитый салон госпожи Жоффрен. Бецкой прекрасно ориентировался не только в светской, но и в художественной среде французской столицы. Так, в октябре 1759 года русский посол в Париже М. П. Бестужев-Рюмин писал в Петербург И. И. Шувалову: «О прииске здесь живописца на место умершего Лоррена для Академии художеств, принадлежащей к Московскому университету, стараться готов обще с И. И. Бецким, который, имея о художниках здешних нарочитое знание, чаятельно в сей комиссии успеть может» [31, с. 47]. В результате именно *Général Beski* вступил в переговоры с художником Жозефом-Мари Вьеном³ и предложил ему

2 Подробнее об этом см.: [4, с. 170–211].

3 Выбор Бецкого был глубоко продуман. Вьен пользовался большим уважением среди ценителей искусства. Ему покровительствовал известный собиратель и любитель живописи граф де Кейлюс, а Дени Дидро почитал его как «лучшего живописца» парижской школы после Карла Ван Лоо. Прозорливость в предложении кандидатуры Вьена в качестве главы Академии подтверждается тем, что в 1775 году он был назначен директором Французской академии в Риме, а в 1789-м стал последним директором парижской Королевской академии живописи и скульптуры.

огромную сумму, почести и привилегии в обмен на согласие возглавить Академию художеств в Санкт-Петербурге [84, р. 382].

Смерть Елизаветы Петровны и изменение политической конъюнктуры при дворе положили конец вынужденно свободной жизни Бецкого. Весной 1762 года Петр III призвал его вернуться в Петербург. Репутация европейски образованного человека и знатока в вопросах художественного вкуса определила государственное поприще, предназначенное императором своему новому сановнику. 24 мая Бецкой получил пост главного директора Канцелярии от строений. Месяц спустя, в критический для Петра момент бегства в Ораниенбаум, директор находился при нем, но, скорее, в силу должности и обстоятельств, чем реальной политической позиции. Екатерина, посчитавшая за благо сохранить приближенным ее супруга их государственные должности, оставила Бецкого на своем месте и даже расширила его полномочия⁴. Однако участие Бецкого в подготовке коронации определялось, что называется, «долгом службы». Как директор над строениями он отвечал за подготовку торжественного оформления Москвы. Как глава казенной Алмазной мастерской [30, с. 381; 12, с. 259] — заботился об императорских регалиях и наблюдал за изготовлением короны⁵. Сенат, со своей стороны, поручил Бецкому составить «мнение с планами, статуями и обелисками или медалями» о наилучшем способе увековечить славу государыни⁶. Таким образом, параллельно с подготовкой коронационных торжеств, где роль Бецкого была сугубо административной, он трудился над созданием собственной художественной программы, которую 23 августа 1762 года представил Сенату.

4 Указом от 2 июля 1762 года ведомство Бецкого значительно расширилось. Канцелярии от строений и садов были подчинены «все строения, сады и дачи, какого бы звания ни были», которые прежде не входили в круг ее ведения. При этом сам Бецкой подчинялся напрямую императрице [54, с. 4].

5 Е. Р. Дашкова приводит в своих воспоминаниях нелюбимую для Бецкого версию его назначения ответственным за изготовление короны. Дескать, на четвертый день восшествия Екатерины на престол этот вельможа явился к императрице и принялся ее убеждать, что именно его заслугам она обязана успехом дворцового переворота и короной. Екатерина же, не опровергая слов безумца, изящно и остроумно вышла из положения, сказав, что действительно будет обязана ему венцом и поручила Бецкому надзор за ювелирами, изготавливающими корону, что привело его в полный восторг [16, с. 54]. Однако, как известно, княгиня отличалась весьма злым языком по отношению к своим оппонентам и не любила Бецкого. Поэтому уже его первый биограф, Майков приложил все усилия, чтобы дезавуировать созданный Дашковой миф [31, с. 67–70]. Тем не менее он до некоторой степени сохраняет авторитет.

6 Подробнее об этом см.: [58, с. 100–113].

В ней директор Канцелярии от строений изложил свой «план монументальной пропаганды», в котором предлагал запечатлеть события восшествия на престол в произведениях изобразительного искусства, а также выдвигал идею создания пешего, а лучше конного памятника императрице. Как справедливо заметила Кэтрин Филлипс, план этот имел отчетливо парижскую ориентацию. Во-первых, в нем упоминалась серия картин, написанная Рубенсом для Марии Медичи, выставленная на всеобщее обозрение в Люксембургском дворце, а во-вторых, предполагалось создать бронзовый монумент Екатерине, подобный тому, что можно было увидеть в Париже с его статуями Людовика XIII и Людовика XIV [84, р. 384]. Более того, концепция памятника государыне, постамент которого украшали бы «говорящие» барельефы и надписи, объединяла в себе лучшие достижения недавнего парижского конкурса на площадь имени Людовика XV, непосредственным свидетелем разных этапов которого был Бецкой. Примечательно, что русский проект создания памятника Екатерине появился еще до того, как ансамбль королевской площади был сформирован. Летом 1762 года, когда директор Канцелярии от строений разрабатывал идею потенциального монумента, Жан-Батист Пигаль только приступил к завершению конной статуи Людовика XV, не оконченной из-за смерти Эдме Бушардона. То есть Бецкой ориентировался именно на известные ему проектные предложения и идеи, а не на их реализованный в следующем 1763 году итог⁷. (Ил. 1.)

Как глава Канцелярии от строений он проявил себя в процессе организации торжеств безукоризненно. Коронация прошла по плану, и все императорские инсигнии, за подготовку которых отвечал Бецкой, были изготовлены вовремя, несмотря на возникшие проблемы⁸. Тем не менее прохлада и отчуждение между императрицей и директором по-прежнему ощущались. Не только после переворота, но и во время коронации никаких наград и пожалований, щедрым потоком изливавшихся

7 Автор постамента был архитектор Ж.-Ф. Шальгрэн. Девять лет спустя после установки статуи постамент был дополнен рельефами и четырьмя бронзовыми фигурами работы скульптора Ж.-Б. Пигаля, символизирующими добродетели короля: силу, справедливость, благоразумие и мир.

8 В частности, в процессе подготовки к коронации выяснилось, что держава Елизаветы Петровны утрачена и можно воспользоваться старинной «греческой» державой Алексея Михайловича. Однако Екатерина отвергла это предложение, и придворный ювелир Георг-Фридрих Экарт за две недели изготовил новую державу.



1. Луи Прево Бенуа. *Конный памятник Людовику XV Эдме Бушардона* Офорт из кн.: *Mariette P. J. Description des travaux qui ont précédé, accompagné et suivi la fonte en bronze d'un seul jet de la statue équestre de Louis XV, le Bien-Aimé. Paris, 1768. P. 161*



2. Никола-Габриэль Дюпюи по живописному оригиналу Александра Рослина. *Портрет И. И. Бецкого* Около 1764 Бумага, гравюра резцом. 80 × 55,3 Государственный Эрмитаж

из казны, Бецкой не получил [69, с. 70]. Его советов по обустройству церемонии императрица, несмотря на авторитет главы строительного ведомства в сфере искусства, не спрашивала. А он в свою очередь составляя программу по заданию Сената, не учитывал пожеланий молодой монархини (так как не знал их)⁹. Только после коронавания, во время куда более замкнутого пребывания двора в течение всей осени 1762 года в Москве, «лед тронулся». Видимо, решающими оказались два фактора — разочарование государыни художественной стороной коронационных

9 Идею установки памятника или обелисков в ее честь Екатерина, как известно, в последствии не одобрила. Отклонила она в 1762 году и предложение Сената по поднесению ей в честь коронации титула «Матери Отечества», сочтя и то и другое за «гщеславие» [21, с. 158].

торжеств и общность взглядов Екатерины и Бецкого на вопрос о необходимости воспитания подданных и государственную образовательную политику. (Ил. 2.)

Намерение императрицы дотошно следовать елизаветинским церемониальным канонам возникло, когда Екатерина всерьез опасалась последствий «ропшинской развязки», а также желания ряда влиятельных лиц (и в том числе Н. Панина) ограничить ее роль регентством при Павле Петровиче. Тревожила и возможность притязаний со стороны гипотетических приверженцев отстраненного ее предшественницей малолетнего императора Иоанна Антоновича, с младенчества томящегося в Шлиссельбургской крепости. Но когда тревожения первых недель правления прошли, архаичность художественного языка оформления коронационных торжеств стала раздражать молодую императрицу, чьи вкусы принадлежали уже к иной культурной эпохе.

Прежде всего недовольство государыни коснулось аллегорического пролога к постановке оперы-серия. Роскошный коронационный спектакль со множеством перемен декораций должны были подготовить к окончанию годовичного траура со смерти Елизаветы Петровны, истекавшего в декабре 1762 года¹⁰. Придворный капельмейстер и композитор Франческо Манфредини по заказу двора написал оперу «Олимпиада». Чтобы готовить ее достойное сценическое воплощение из Петербурга загодя прибыли первый архитектор, декоратор и инженер императорского театра Франческо Градицци с командой¹¹ и балетмейстер Франц Гильфердинг. А Якоб Штелин и Александр Сумароков создали торжественный пролог, где Россия в аллегорической форме

10 До этого момента все публичные театральные представления, как несообразные с трауром, были запрещены. Судя по напечатанным либретто, постановку планировали приурочить к именинам императрицы, приходящимся на 24 ноября. Однако, как это нередко случалось, к этому дню спектакль еще не был готов и премьера состоялась только 1 декабря. Затем оперу повторили 6 и 20 декабря, а спектакль 13-го числа отменили из-за стужи. Причем на эти спектакли было велено приходить в траурном платье в соответствии «с кварталом». К 30 декабря — последнему представлению «Олимпиады» 1762 года — годовичный траур по Елизавете Петровне уже закончился и на представление было указано приходить «в маскараде», так как после него следовал маскарад [26, с. 57, 60, 66, 73].

11 После премьеры придворный декоратор подал прошение в котором сообщал, что с 11 сентября 1762 года его команда (подмастерье и 8 живописцев) исправляла декорации для оперы в головинском оперном доме «с самым крайним поспешением и не имея в праздничные дни никаких шабашек и как днем так и ночью для скорого и нужнейшего исправления находились в работах беспрестанно» и соответственно просил вознаградить их «сверх денежной порции» [38, л. 1–2].

изъявляла радость от восшествия на престол Екатерины. Ориентиром служил сочиненный теми же авторами торжественный пролог «Россия по печали паки обрадованная» двадцатилетней давности к коронационной опере Елизаветы Петровны «Милосердие Титово» на музыку Лодовико Мадониса. В нем на холме на фоне руин сидела Рутения с детьми (символизовавшая Россию и ее подданных) и печалилась о разлившимся мраке, об одичании, запустении и разорении всего вокруг. Она вспоминала времена Петра Великого и Екатерины и утешала своих детей тем, что от них остались их «узаконения» и их дочь. Рутения зывала к олимпийским богам — и вот наступала утренняя заря, и под арию «Ежель образом богов должен быть царь света, / Кто достоинее владеть, как Елисавета» [34, с. 4] всходило солнце, и в растворенном небе показывалась богиня Астрея с вензельным изображением имени Елизаветы...

Нечто подобное, по-видимому, предполагалось и на этот раз. Но в письме И. П. Елагину, написанном в сентябре в Москве, императрица категорически отвергла аллегорический пролог и велела, чтобы он «был весь отставлен». Августейшей критике подверглись и само название пролога «Непостижимость судьбы», которое показалось императрице «слишком метафизиковато», и его содержание. Екатерине категорически не понравилась концепция: «Россия, быв просвещена святым крещением тому с лишком тысячу лет назад, не может в восемнадцатом веке приносить, и еще в доме ее благочестивой императрицы, жертвы богам Римской республики, которых она не знала, быв погружена в идолопоклонничество» [58, с. 156]. Не устраивал государыню и выбранный авторами жанр балетных интермедий, традиционно сопровождавших большую оперу. «Что касается до балета, — резюмировала свое мнение Екатерина, — то здесь единожды скажу навсегда, что ничего столь ни трудно сделать со вкусом, как аллегорические балеты; ибо они весьма низко очень скоро упадают, кой час в малейшей части высочайший градус вкуса не сохранен: ибо сама собою аллегория есть ходули, а не ноги природные; и того ради аллегорий и в картинах и в балетах сколько возможно избежать прилично или по крайней мере надлежит их очень редко употребить» [58, с. 156]. То есть претензии императрицы к авторам были одновременно идеологического и эстетического свойства. От пролога решено было полностью отказаться и давать оперу без него. Но аллегорический балет, согласно изданному либретто, все же сохранил свое место торжественного финала

спектакля¹², и желание императрицы найти взамен старых тяжеловесных панегириков и аллегорий какие-то новые формы художественной трансляции подданным и соседям своего «сценария власти» стало отныне побудительным мотивом многих экспериментов культурной политики и практики нового царствования.

МАСКАРАД РУССКИЙ — СЛЕД ФРАНЦУЗСКИЙ

Первым из таких экспериментов оказался знаменитый «общенародный» театрализованный маскарад «Торжествующая Минерва», происходивший в Москве в течение трех дней в конце января и начале февраля 1763 года и завершивший коронационные торжества Екатерины II. Внучатый племянник Александра Сумарокова, одного из непосредственных авторов этого действия, подчеркивая грандиозный масштаб устроенного праздника, сообщал, что в нем участвовало четыре тысячи человек, а по улицам Первопрестольной две с половиной сотни волов везли множество «колесниц, устроенных придворным машинистом Бригонцием» [65, с. 40], на каждой из которых или разыгрывалось представление человеческих пороков, или прославлялись добродетели. Эту и без того эпичную картину в XIX столетии дополнил рассказ Михаила Пыляева о том, что «государыня смотрела на маскарад, объезжая улицы

12 Вот его краткое содержание: восходит Аврора, и бесчисленные народы четырех частей света ожидают в нетерпении наступление великого дня, который она возвещает. С одной стороны театра видна колесница Солнца с огненными конями. Появляются Феб и Фетида в сопровождении многочисленных спутников. Они беседуют в пещере, украшенной всем, что «море драгоценнейшего имеет», и Фетида побуждает бога солнца скорее начать свой путь по небу. Однако в тот момент, когда он всходит на свою колесницу, появляется Марс и сообщает, что более не надо освещать вселенную. Феб повинует, но его кони срываются с места и «колесницу в неизмеримое пространство воздуха без правителя увлекают». Боги печалются, народы замирают в страхе, и вся вселенная трепещет, опасаясь своего разрушения. Но вдруг все переменяется. Радость охватывает сердца всех народов, а морские берега превращаются в прелестнейшие сады. Вместо пещеры появляются блистающие палаты дворца солнца, в центре которых поставлена великолепная конная статуя, представляющая образ ее императорского величества государыни Екатерины Алексеевны. Ее орел, нагнав в стремительном полете сбившихся с истинного пути коней солнца, возвращает их на путь зодиака. Являются музы и воины, которые окружают статую и славят императрицу, а также «благоденствие подданных во владычестве ее обитающих». Все ликуют. Но в это время с небес на облаке спускается Венера с Эротами. Сперва олимпийские боги и народы российской императрицы с негодованием отвергают их игривое общество, но когда Эроты срывают с глаз свои повязки и пускают из луков в сердца присутствующих стрелы, воспламеняющие «любовь к Отечеству и преданность к своим самодержцам», все сливаются в едином порыве патриотической радости [35, с. 78–79].

Москвы в раззолоченной карете, запряженной в восемь красивых неаполитанских лошадей с цветными кокардами на головах. Императрица сидела в алобархатном русском платье, унизанном крупным жемчугом, с звездами на груди и в бриллиантовой диадеме на голове. За нею тянулся огромный поезд высоких тяжелых золотых карет с крыльцами по бокам, карет, очень похожих на веера, на низких колесах, в которых виднелись распудренные головы вельможных царедворцев... Лакеи сзади карет стояли одетые турками или албанцами, были и настоящие арабы» [53, с. 145].

Историки уже давно не принимают эти не подкрепленные источниками сведения на веру. Однако, несмотря на значимость маскарада как первого публичного программного высказывания нового царствования и обширный корпус посвященной ему исследовательской литературы¹³, о том, как выглядела праздничная процессия, мы знаем не так уж много. Устройство передвижных декораций и машин «Торжествующей Минервы» до сих пор остается непредставимым с визуальной и технологической точек зрения, а вопросы, по чьей инициативе маскарад был организован и действительно ли императрица впервые «примерила» русское платье во время масленичных гуляний зимы 1763 года, по-прежнему не прояснены.

Проблема в том, что известны лишь два современных событиям источника, подробно описывающих карнавальную процессию, проходившую по улицам древней столицы. Один из них — изданная накануне маскарада печатная программа праздника [66]. Она содержит пояснение Федора Волкова, где перечислялись представленные в маскараде аллегии, стихотворные тексты Михаила Хераскова и анонимные хоры, авторство которых еще Николай Новиков связал с именем Александра Сумарокова [50, с. 112]. Второй источник — рукопись «Поражение пороков и возвращение золотого века, или Победа Минервы и добродетели над человеческими страстями. Всенародный маскарад», найденная Андреем Костиным в фонде Барскова в ОР РГБ и опубликованная им с важными комментариями в 2013 году [29, с. 80–113].

Открытие этого нового источника стало научной сенсацией и существенно дополнило наше представление о составе участников маскарада и значении непонятных аллегорических сцен, очевидцем которых

13 Подробная библиография приведена в статье А. А. Костина [29, с. 81].

был составитель описания француз де Буляр. А кроме того, оно вновь актуализировало вопрос об авторстве самой идеи маскарада.

До этого историки опирались на подпись в изданной программе: «Изобретение и распоряжение маскарада Ф. Волкова»¹⁴ и на письмо Сумарокова императрице, в котором драматург упрекал уже покойного на тот момент актера, «что все прожекты Федора Волкова не его, но мои; а что он мое имя умолчал, в том несколько согрешил»¹⁵ и, соответственно, приписывали сочинение маскарада в большей или меньшей доле то одному из них, то другому¹⁶. Однако описание де Буляра предложило имя совершенно иного инвентора всего праздника:

Ее Величество императрица всероссийская, неустанно заботясь об очищении нравов и вкусов своего народа, пожелала, чтобы время, предназначенное преимущественно для удовольствий, послужило и для разумной цели и чтобы несчетное множество ее подданных, собравшихся в этой столице на прошедшей масленице, отворотившись от грубых развлечений, нашло в публичных увеселениях нечто для себя поучительное, исправляющее и возвышающее. Для осуществления этого проекта она не могла встретить исполнителя более просвещенного, более искусного и более деятельного, нежели господин Бецкой... Он сочинил аллегорический праздник на следующий сюжет «Торжество Минервы над людскими пороками и страстями». Идеи, расположение и величие этого представления в равной степени делают честь как намерению самодержицы, так и таланту его сочинителя [29, с. 85].

Кажется вполне вероятным, что именно Бецкой предложил императрице идею маскарада¹⁷, в основе которой лежали два главных направления его интересов — последовательное и системное воспитание подданных и использование искусства в политических целях. В нача-

14 Эта подпись значилась в конце открывающего книгу изложения последовательности торжественного шествия Федора Волкова [66, б. п.].

15 Исследователи солидарны, что среди «прожектов» в письме подразумевается «Торжество Минервы», так как хоры Сумарокова, в отличие от текстов Хераскова и самого Волкова, были не подписаны и оставались анонимными во всех трех вариантах издания.

16 Только среди публикаций последних лет, соответственно, не вошедших в библиографию А. Костина, можно назвать две статьи, затрагивающие этот вопрос: [63; 3].

ле зимы отношения Екатерины с Бецким стремительно потеплели. Как человек европейского кругозора, свободно владеющий языками и способный, в силу обширного опыта и знакомств, компетентно комментировать происходящие за границей события, он был назначен императрицей «чтецом ей иностранных журналов» и сохранял этот пост с 1762 по 1770 год [6, с. 151]. Благодаря этому он получил возможность обсуждать с государыней прочитанное и высказывать Екатерине свои взгляды на развитие строительного ведомства, а также «о постановке общественного воспитания в России и необходимости коренных реформ в нем» [32, с. 10]. 3 декабря императрица расширила директорские полномочия Бецкого [70, с. 93], а через неделю и вовсе реорганизовала функции Канцелярии от строений, назначив ее бывшего главу во вновь созданную комиссию «для устройства городов Москвы и Санкт-Петербурга» [52, с. 127].

Как предполагал профессор киевской духовной академии Н. К. Маккавейский, именно чтение и совместное обсуждение сочинений способствовали духовной близости между молодой императрицей и Бецким, благодаря которой возник «грандиозный государственный план... создать путем воспитания “новое порождение” — новых идеальных людей в России» [32, с. 10]. Эта мысль о создании «новой породы людей» с помощью воспитания требовала уделить особое внимание нравственному развитию. Ведь в соответствии с современной педагогической теорией, одно лишь учение считалось недостаточным для создания истинно полезных граждан: помимо просвещения наукой умов необходимо было облагородить сердца.

Примерно тогда же возник и замысел маскарада. Во всяком случае, мне попался документ, который позволяет начинать отсчет подготовки праздника для народа с 16 декабря¹⁸. Де Буляр, со слов Бецкого, также говорил про 5 недель, за которые маскарад был полностью сочинен

17 Первой обратила внимание на существенную роль Бецкого в подготовке маскарада Е. Погосян [50, с. 111–127]. Однако она считала его вклад скорее административным, чем концептуальным. Поэтому именно публикация описания де Буляра, подготовленная Андреем Костиным, позволила по-новому оценить роль Бецкого в организации маскарада.

18 «Резчикам Ивану Зимину с товарищами за бытность их при бывшем маскараде у делания масок и машкаров... и у прочих резных и лепных работ заработанные деньги прошлого 1762 года декабря с 16 по сего 1763 году февраля 1 счислить...» [39, л. 229]. До этого «наиболее ранний известный документ» соотносили с определением московской полиции от 24 января 1763 [29, с. 95].

и устроен. Такая невероятная скорость подготовки (хотя, казалось бы, ничто не мешало делать это всю осень) может объясняться только поздним появлением самой идеи устройства народного торжества.

В письме от 31 декабря 1762 года, адресованном, вероятно, Мари-Терез Жоффрен в Париж¹⁹, Бецкой сообщал, что все минуты его жизни «посвящены служению самой обожаемой из государынь» и, судя по числу подписываемых им документов и распоряжений в связи с подготовкой маскарада, царедворец если и лукавил, то лишь слегка. Задуманное зрелище должно было стать той самой новой формой взаимодействия с подданными, о которой мечтала Екатерина. Уличное шествие — но не триумф, поучительное представление — но сатира, а не панегирик. Большую часть процессии, призванной смягчать нравы и совершенствовать разум народа, составляли картины «гнусности пороков», причем как персональных, так и социальных — пьянства, бесстыдства, спеси, мотовства, невежества, мздоимства, пристрастия к карточной игре, обмана, *etc.* А в заключение демонстрировались плоды просвещения, морального совершенства и добродетели, к которым должны были обратиться сердца подданных. Изобразить все это, не прибегая к помощи аллегорий, недавно порицаемых императрицей, было нелегко.

19 Впервые это письмо опубликовал биограф Бецкого Майков [46, с. 383–384]. Однако из-за анонимности адресата и обращений к нему «моя государыня» и «ваше величество», Майков интерпретировал текст как послание Бецкого Екатерине II. Последующие исследователи неизменно следуют этой атрибуции, невзирая на то, что 1) письмо написано из Москвы, где Бецкой и Екатерина после коронации были вместе 2) в нем сообщается о русской императрице в третьем лице и автор выражает сожаление, что адресат не может лично встретиться с Екатериной, и, наконец 3) в приписке Бецкой просит передать приветы Д. Голицину и Кейлюсу, одного из которых он оставил в Вене, а другого в Париже. Я благодарю С. Я. Карпа за высказанное им предположение, что адресатом письма является г-жа Мари-Терез Жоффрен, а столь высокие формулы обращения следует воспринимать в ирригиво-ироничном ключе, характерном для практики общения парижской салонной культуры Старого режима. Судя по мемуарам, мадам Жоффрен обладала характером весьма деспотическим, и была настоящей самовластной хозяйкой своего интеллектуального «царства» на улице Сент-Оноре. Несмотря на происхождение из буржуазных кругов, ее ум и харизма не позволяли считать ее за парвеню, и завсегдаями салона Жоффрен были аристократы, многократно превосходившие ее по социальному положению. При этом сама она жестко сегрегировала своих посетителей: по понедельникам принимала актеров, художников, скульпторов, по средам — литераторов, ученых и философов, среди которых были Дидро, д'Аламбер, Мармонтель, Гольбах, в пятницу — представителей высшей знати и высокопоставленных дипломатов, но исключительно представителей мужского пола [20, с. 107]. И то, что в письме Бецкой специально подчеркивает, что скучает по встречам с ней в каждый из этих дней, говорит об особой близости русского вельможи с хозяйкой салона, дозволявшей ему посещения «вне регламента».

Причем особенную трудность для наглядной репрезентации представляли добродетели и их следствие — всеобщее процветание. Поэтому карнавальные группы «Минерва и добродетель с их последователями», науки и искусства, законодатель и философы, а также «золотой век», музы и мирные труды, оставались наиболее сложными для изображения и восприятия конструктами. В отличие от традиционных театральных прологов и балетов ни в маскарадных аллегориях, ни в изданной поясняющей программе прямо не указывалось, что побеждающая пороки Минерва — это Екатерина. Это позволяло прочитывать общую концепцию на разных уровнях: как абстрактное нравственно-воспитательное действие «для народа» и как насыщенное внутренними аллюзиями и остроумными отсылками послание «для своих»²⁰.

В публичной сфере дидактический смысл маскарада для императрицы явно превалировал. Новейшие воззрения философов-моралистов на театр как средство воспитания нового человека и исправления нравов общества были близки Бецкому и нашли отклик в мировоззрении и культурно-политической программе императрицы. Мудрое государственное правление и театральные искусства виделись залогом социальной гармонии и нравственного совершенствования подданных. Именно этими соображениями руководствовался Вольтер, когда предсказывал в 1770-е годы: «Вы, парижане, увидите великую и мирную революцию в управлении вашем и в музыке. Людовик XVI и Глюк сделают новых француз» [33, с. 363]. Гранить камень души благородного общества, заставляя зрителя мыслить возвышенно и чувствовать глубоко, были призваны опера и трагедия. Для народа же предназначался назидательный маскарад. Эффектные, захватывающие внимание персонажи и мизансцены, помноженные на дидактический смысл и развлекательность зрелища, превращали городское шествие в идеальное наглядное пособие для преподносимого урока. Броское оформление, занимательные выходы участников, музыка, хоры, шум колокольчиков и «брэнцалок», нелепые возницы и костюмы, перверсивность социальных ролей, наконец, динамика движущегося представления —

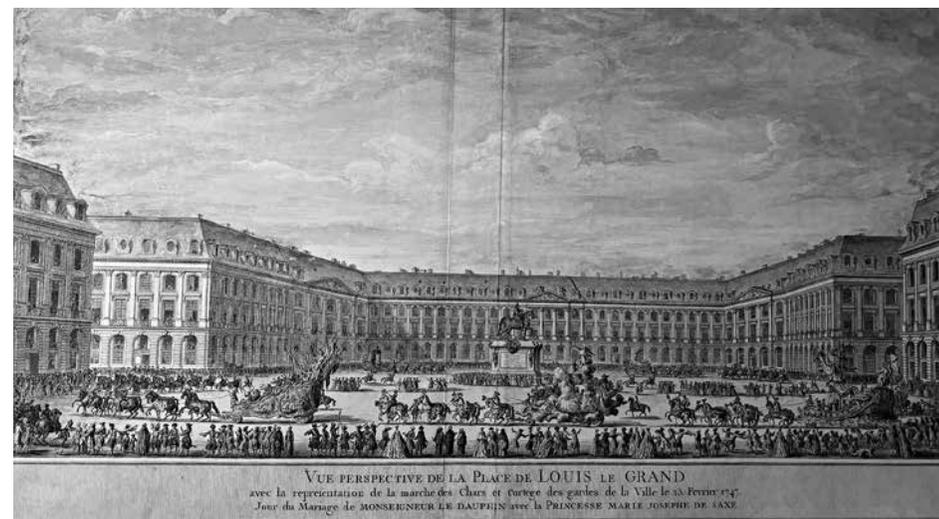
20 Исследователи многократно отмечали, что авторы маскарадных хоров и песен Сумароков, Херасков и Волков насытили их содержание завуалированными колкостями и оскорбительными референсами, обращенными к конкретным персонажам, например Петру III и М. В. Ломоносову, считываемыми лишь узкой целевой аудиторией. Подробнее о скрытых мишенях сатиры маскарада см.: [48; 49; 63].

все это скрадывало нравоучительный пафос концепции, но отнюдь не лишало ее действенности. Этические нормы и проблемы развращения и порока, опасность страстей, ведущих к преступлению и забвению христианских заповедей, равно как и злободневные для века Просвещения темы предрассудков и суеверий, невежества и учености, достойного служения и идеального государя, правосудия и законности звучали и представлялись в живых картинах на улицах древней столицы²¹. Дидро советовал Екатерине II «травить парнасскими псами» пороки ее народа, и, едва взойдя на престол, императрица принялась за воспитание своих подданных. Отныне театр становился важной частью просветительского проекта Екатерины, маркером ее реформ. «Театр — школа народная, — писала государыня впоследствии, — она должна быть непременно под моим надзором, я старший учитель в этой школе, и за нравы народа мой первый ответ Богу» [23, с. 98]. Обязанность воспитывать подданных возлагалась отныне на государство и должна была реализовываться под патронажем его институций. Именно Бецкому в ближайшее десятилетие было доверено воплощение в жизнь «генерального плана воспитания», разработанного им совместно с Екатериной, а также управление важнейшими художественными и образовательными проектами империи²².

Следует также обратить внимание, что никто из авторов, так или иначе причастных к изданной программе маскарада — ни Волков, ни Сумароков, ни Херасков, — никогда не покидали пределов Российской империи и не имели случая своими глазами видеть карнавалы или какие-либо триумфальные шествия в Европе. А изобрести «всемирный» маскарад, не опираясь на подобные прецеденты, едва ли было возможно. Бецкой же за долгие годы жизни и путешествий по разным странам мог наблюдать масленичные карнавалы, формально послужившие импульсом для рождения идеи всемирного поучительно-

21 О том, как воспринимался маскарад самой московской публикой, известно лишь по многократно цитированным воспоминаниям А. Болотова [1, стлб. 390–391].

22 Через месяц после окончания масленичных торжеств, 2 марта 1763 года императрица повелела Бецкому принять в управление Академию художеств, которую тем же указом вывела из подчинения Московскому университету и превратила в самостоятельную институцию. А 1 сентября 1763 года был обнародован манифест об учреждении московского воспитательного дома. Также по инициативе Бецкого в Петербурге было открыто «воспитательное общество благородных девиц» (1764, впоследствии Смольный институт), вверенное его попечению и руководству. В 1765 году он был назначен шефом Сухопутного шляхетского корпуса, для которого составил новый устав.



3. Антуан Бенуа. *Процессия колесниц на площади Людовика Великого. 1747* Офорт, раскрашенный акварелью, из альбома: *Description de la fête...* [77] Государственный Эрмитаж

развлекательного зрелища, и несомненно имел представление о жанре триумфов, любимом светскими и духовными властями. Более того, Бецкой, очевидно, располагал наглядными пособиями по устройству подобного зрелища. И эти пособия, так же как и предложенная им сенату художественная программа, имели парижские корни.

По моему предположению образцом, на который ориентировались организаторы московского маскарада, стал праздник в честь бракосочетания дофина, устроенный в Париже в 1747 году. (Ил. 3.) Свадьба наследника престола с дочерью саксонского курфюрста Августа III помимо официальных торжеств была отмечена увеселениями для народа. За счет городских средств французской столицы была устроена процессия триумфальных колесниц, или «спектакль, который греки и римляне устраивали в самых торжественных случаях». В 10 часов утра запряженные восьмерками коней праздничные повозки, перед которыми гарцевали отряды кавалерии, начали объезд главных площадей Парижа. Все части триумфального поезда были посвящены античным богам,

аллегорически связанным с темами счастливого брачного союза, воинской славы короля, а также теми благами, что «сулит возобновленный союз Франции, Саксонии и Польши» [55, с. 180]. Колесницы наполняли снедь и вино, которые в качестве угощения под музыку раздавали горожанам, принимавшим их «со знаками явного удовольствия» [55, с. 180].

На самом шествии, проходившем в феврале 1747 года, Бецкой не присутствовал, он прибыл в Париж в том же году позднее. Но, будучи ценителем графики и поистине страстным библиофилом²³, он едва ли мог отказаться от приобретения праздничного альбома с роскошными гравированными иллюстрациями, изданного уже в его бытность во Франции²⁴. На гравюрах *in plano* были изображены торжественное шествие и отдельно — все шесть участвовавших в нем колесниц, построенных архитектором Жаком-Франсуа Блонделем и гравированных по его рисункам.

Разумеется, далеко не все колесницы брачного торжества подходили для праздника, призванного бичевать пороки и прославлять добродетели, но сам принцип устройства повозок, переставленных в условиях русской зимы с колес на санные полозья, был почерпнут из рисунков Блонделя²⁵.

23 Не случайно впоследствии барон Гримм, знакомый с Бецким по Парижу, именно через него предложил Екатерине купить библиотеку Дидро. Личные дары Бецкого императорской библиотеке также были многочисленны и разнообразны.

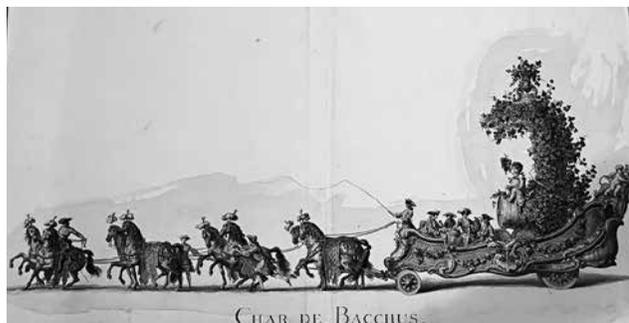
24 Как сообщает К. Филлипп, «в 1757 году Бецкой оказался в числе всего лишь тридцати влиятельных знатоков, получивших в подарок престижный том гравюр “Recueil de peintures antiques”, изданный под эгидой де Кейлюса и Мариетта. А в 1759 году Жан Долле посвятил ему гравюру, созданную по живописной композиции «Юпитер в облике Дианы и нимфа Каллисто», приписываемой тогда Н. Пуссену, а ныне атрибутированной Карелу Филиппу Спириксу [84, р. 382].

25 Специально сконструированные санные повозки использовались в России в придворных маскарадах и прежде, начиная с шутовской свадьбы Н. М. Зотова в 1715 году [67, с. 41]. Так, в частности, к маскараду при «забавной свадьбе» в Ледяном доме в феврале 1740 года архитектором Иваном Бланком были сделаны двадцать четыре «куриозных саней на подобие зверей и рыб морских, а некоторые во образе птиц странных» (Из записок В. А. Нащокина [61, с. 646, 711]). Существовал в России при Елизавете Петровне и прецедент создания роскошно декорированной парадной колесницы, правда, предназначавшейся не для маскарадных, а для военно-представительских целей. В 1760 году в ознаменование заслуг русской артиллерии в одержанных победах в Семилетней войне была заказана колесница для торжественного вывоза знамени. Она была изготовлена по проекту Федора Задубского и обошлась генерал-фельдцейхмейстеру П. И. Шувалову, начальнику артиллеристов, в 4 тысячи рублей. Колесницу украсила воинская арматура и золоченая статуя богини Минервы, держащей в руках копье и щит [13, с. 140.]. Впервые колесница выехала на улицы Петербурга во время традиционного Крещенского парада в январе 1761 года, который принимала сама Елизавета Петровна. Шестерка серых лошадей, на каждой из которых восседал

К примеру, изображение парижской колесницы Бахуса (ил. 4) с богом вина, сидящим на бочке в трельяжной беседке, увитой виноградной лозой, очень близко к описанию группы под названием «Бахус, бог пьянства, со своею свитою» из московского маскарада. В гораздо более многолюдной и разгульной российской команде Бахуса, представленной сатирами на козлах и свиньях, вакханками, Паном, Силеном, гуляками и пьяницами, аллегорический антураж французской колесницы оказался как бы разделен на нескольких персонажей. Сам Бахус — «лицо полное, щеки румяные, взор быстрый, вид веселый» — в «виноградном венце» с ковшом вина в руке сидел в «колеснице, сделанной наподобие зеленой беседки. Ее везут тигры, окруженные 12 сатирами, имеющими в руках жезлы и играющими на тамбуринах» [29, с. 101]. Рядом с Бахусом ехали сани с «превеликою водочною бочкою», на которой сидел пьяница, «желающий перепить самого Силену» [29, с. 101].

Тигры, традиционный атрибут Бахуса, уже в античной иконографии нередко изображались возницами его колесницы. Они выступали символом победоносного возвращения бога из Индии и одновременно олицетворяли дикость и неистовство опьяненных [76, р. 225; 85, р. 84]. Однако, если в Парижской процессии образ вакхического зверя был представлен его шкурой в руках сидящего на бочке Бахуса, и скульптурной группой путти, «играющих с тигром» на корме колесницы [77, s. p.], то в русском карнавале, по словам Волкова и де Буляра, тигры исполняли свою древнюю функцию и были «впряжены» в триумфальные сани. Неудивительно, что указание Волкова, подкрепленное затем словами очевидца, никогда не вызывало доверия и всегда ставило в тупик авторов, пишущих о маскараде. Французские увражи позволяют, наконец, прояснить этот вопрос. Так, согласно описанию праздника, колесницу Марса по парижским улицам катили львы, на деле же, как видно на гравюре (ил. 5), весьма условные и представленные восьмеркой лошадей, покрытых леопардовыми шкурами. Нельзя исключать, что в Москве к маскировке

фурлейт, везла коляску со знаменем 1-го Артиллерийского полка и бившим в литавры полковым литавриком в парадном мундире. Впереди колесницы шли старшие офицеры и генералы артиллерии, позади двигалась 24-фунтовая пушка с прислугой, далее — роты Артиллерийского полка, а замыкали шествие музыканты. После этого колесница еще дважды участвовала в парадах, а в 1765 году была снята с употребления и переведена в Арсенал как реликвия. Ныне хранится в Военно-историческом музее артиллерии, инженерных войск и войск связи МО РФ, см.: Госкаталог Музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=39853196>.



4. Пьер-Франсуа Тардьё по рисунку Жака-Франсуа Блонделя
Колесница Бахуса. 1747
Офорт, раскрашенный акварелью,
из альбома: *Description de la fête...* [77]
Государственный Эрмитаж



5. Мартен Марви по рисунку Жака-Франсуа Блонделя
Колесница Марса
1747. Офорт,
раскрашенный
акварелью, из
альбома: *Description
de la fête...* [77]
Государственный
Эрмитаж



6. Пьер-Франсуа Тардьё по рисунку Жака-Франсуа Блонделя
Колесница города. 1747
Офорт, раскрашенный акварелью,
из альбома: *Description de la fête...* [77]
Государственный Эрмитаж

лошадей подошли даже более тщательно и не только покрыли животных шкурами, но и надели им на головы львиные уборы из папье-маше. Во всяком случае, в архиве сохранился документ о вознаграждении мастеров, бывших «у лепления львов к восьми лошадям» [39, с. 229].

В процессе разработки концепции шествия организаторы московского праздника существенно превзошли число парижских аллегорий и в итоге представили целых 16 тематических групп, в каждую из которых входило несколько (иногда до восьми) саней с разнообразными сценами²⁶. Обычно исследователи высказывают скепсис по поводу реальности участия в процессии тех или иных персонажей, упоминаемых Волковым и де Буляром. Особые сомнения вызывают, например, полуобнаженная Венера с грациями в аллегории «блуда» или взятка-«аксиденция», представленная в виде согбенной старухи, имеющей «тело жидкое и смуглое, груди открытые и повислые, из коих истекает

синего цвета молоко, водочный запах имеющее» [29, с. 89]. Представления о благопристойности и русская зима, в самые суровые дни которой происходил маскарад, казалось бы, делали абсолютно невозможным появление подобных героев на городских улицах. Однако, основываясь на описаниях и изображениях парижских колесниц, а также на данных архива московской гоф-интендантской конторы, можно быть практически уверенными, что и перечисленные, и многие другие фигуры, например, «забияки Родоманта, который представлен чрезвычайной вышины, сидящий на презрительной лошади... Вид кажет буянский» [29, с. 100], были лепными и бутафорскими²⁷.

26 Детальная разработка сценария маскарада несомненно принадлежала авторам его программы – Волкову, Хераскову и Сумарокову.

27 20 марта 1763 года по распоряжению И. И. Бецкого были выплачены вознаграждения за труды по подготовке карнавала. Так, театальный машинист Бригонци, ответственный за изготовление всех маскарадных колесниц, получил 500 рублей. Следующим после него по размеру выплаченной суммы был «лепного дела мастер Моро», получивший 400 рублей, в то время как «живописного дела мастеру и придворному театральному архитектору Градицци» было выплачено всего 200 рублей, а его помощнику «итальянцу» лишь 100 [39, с. 74]. О колоссальном объеме произведенных лепных работ свидетельствуют и значительные счета за поставки «к лепной работе алебаstra, глины и мела...» [39, с. 74].

Особенно интересна неизвестная до публикации описания де Буляра последняя, 16-я группа маскарада, не получившая, в отличие от остальных, символического названия в рукописном отчете и именуемая просто «собрание разных масок». Ее предварял «маршал на коне в одежде венецианского гондольщика», за которым следовали «восемь больших саней, каждые везутся шестью лошадьми, имея на себе по венецианской с гондольщиком и гребцами гондоле, которые кажется быть в воде. Они все наполнены различных видов масками и окружены великим числом людей, представляющих разные народы, покоренные сему обширному государству, которые для общего и собственного удовольствия стекаются быть свидетелями всея славы, которою покрывается Северная Минерва чрез мудрые и милосердные свои намерения. Они все приемлют счастливое предзнаменование и получают сладостнейшую надежду» [29, с. 112]. Примечательно, что в программе Волкова этой группы нет вовсе, а де Буляр сообщает что «сие представление отделено от общего содержания».

По всей вероятности, эта завершающая часть маскарада и описанная Пыляевым на основании неизвестного источника кавалькада государыни и придворных — одна и та же группа. Отсылающая своим оформлением к венецианскому карнавалу, она не входила в круг поучительных аллегорий, а была по-настоящему карнавальная и предназначалась для вельможных масок. Камер-фурьерский журнал сообщает, что 30 января перед полуднем государыня «высочайший изволила иметь выход в барже, поставленной на полозках в числе 10 персон, а прочие кавалеры, дамы, фрейлины ехали в разных фигурных санях, и со всею оною свитою изволила прибыть в дом к Его превосходительству Ивану Ивановичу Бецкому, где из состоящего на большую улицу покоя, сделанного наподобие фонаря, изволила смотреть следующего по улицам публичного маскарада» [28, с. 22–23]. Затем вся кавалькада во главе с императрицей двинулась в Кусково, где граф Н. П. Шереметев устроил маскарад и катанье с гор. Та же церемония повторилась и 1 февраля, только вместо Кускова Екатерина с приближенными отправилась из дома Бецкого на горы у Покровского дворца, а вечером маскарад состоялся при дворе²⁸.

Таким образом, «разные фигурные сани» и упомянутые Пыляевым золотые кареты, похожие на веера, на самом деле были «венецианскими гондолами», следовавшими за «баржей» императрицы. Причем у императорского поезда, не входившего в официальную программу

маскарада, был свой маршрут, лишь отчасти совпадавший с траекторией движения всего карнавального шествия²⁹. Тридцать лошадей, перевозивших эту маскарадную группу, также были «ряжены», хоть и неизвестно, как именно³⁰.

Если облик «гондулей», как называли эти повозки в документах [39, с. 290], нам неизвестен, то баржа, судя по затраченным на нее материалам, была скопирована с колесницы «города Парижа» из брачного альбома дофина 1747 года³¹. (Ил. 6.) К ее приготовлению приступили уже в конце декабря, то есть практически сразу после принятия решения

-
- 28 Запись Камер-фурьерского журнала от 1 февраля гласит: «В 11 часу ее императорское величество изволила иметь выход в барже, поставленной на полозках в дом к Его превосходительству Ивану Ивановичу Бецкому, в числе 10 персон, а прочие кавалеры, дамы и фрейлины следовали в фигурных санях. По прибытии изволила смотреть следующего по улицам публичного маскарада; потом изволила кушать обыденное кушанье с находившимися в свите ее императорского величества кавалерами, дамами и фрейлинами, в 30 персонах. По окончании стола изволила прогуливаться в барже ж по улицам и проезжать в село Покровское на горы, а обратно во Дворец изволила прибыть пополудни в 6-м часу. А в 7-м часов начался при дворе ее императорского величества маскарад» [28, с. 26].
- 29 В последний день «всенародного торжества» 2 февраля Екатерина в выезде не участвовала. Можно предположить, что именно в этот день де Буляр и стал свидетелем зрелищной процессии и потому упомянул в описании только восемь гондол без императорской баржи.
- 30 Гоф-интендантская контора велела заплатить крестьянину Ивану Григорьеву с товарищами «за возку мушкардадных гондулей на 30 лошадей, которые ряжены по 1 рублю каждая» [39, л. 290].
- 31 Колесница в виде плывущего по воде корабля — эмблемы французской столицы — появилась в свадебной процессии не случайно. Она символизировала приветствующий молодоженов Париж, из городской казны которого и был устроен праздник. На московских улицах подобные процессии с участием судов тоже имели место во время петровских триумфов. Так, 31 января 1722 года во время маскарада в честь Ништадтского мира по Тверской улице прошествовал грандиозный «морской» парад. Очевидец маскарада камер-юнкер голштинского герцога Ф. Берхгольц описал его в своем дневнике: «По сигналу ракетною флот на полозьях и санях потянулся длинной вереницею <...> Впереди всех ехал шутевой маршал, окруженный группой самых забавных масок <...> Следующим номером маскарадного шествия был адмирал Апраксин <...>. Он передвигался в очень натурально и красиво сделанной галере с поднятыми парусами. <...> За кораблем государя ехала императрица со своими придворными дамами в великолепной вызолоченной гондоле <...>. Гондолу тащили восемь рослых лошадей. Форейторы и кучеры были в зеленых матросских костюмах и имели на шапках небольшие пломажи» [10, с. 69–72]. Экипаж императора был выполнен наподобие настоящего корабля «Фредемакер» с пушками, на котором разыгрывался спектакль корабельных маневров. Вся программа праздника должна была напоминать о морском триумфе России (см.: Неизвестный гравёр. Карнавальное представление в Москве по случаю заключения Ништадтского мира. 1720-е. Бумага, офорт, резец. 16,8 × 26,6 (обрезан по оттиску). ГМИИ им. А. С. Пушкина, инв. ГР-6420). Это же карнавальное шествие по Тверской с посещением Кремля в «больших прошлогодних санях» с установленными на них судам повторилось после Дербентского триумфа 17 февраля 1723 года [5, с. 148].

о маскараде. Руководил строением баржи, так же как и во Франции, архитектор Карл Бланк, а рисовали волны и расписывали борта «живописною работою» художник московского арсенала М. Соколов с тремя учениками. Причем на «рописание баржи» у них ушла целая неделя со 2 по 9 января³². Затем принялись за отделку и обивку баржи. Согласно ведомостям отпущенных для этого материалов, с московской парусиновой мануфактуры получили 40 аршин «фламского полотна» на парус [39, л. 50–50 об.], а из других мест — тафту, кумач, шелк и прочее «для флагов и завесов», «бархат зеленый на оную баржу на покрывало, на козлы и на намёт», «позумент золотой... односторонний с городками во оную ж баржу на намёт на столик и на намёт же на козлы и на обивку сходной лестницы», «сукно алое на обивку в барже пола и сходной лесенки», «бубенчики на хомуты», «стекла в окна» [39, л. 67–67 об]. То есть «корабль» императрицы в отличие от саней-гондол имел закрытую каюту с окнами, позволявшую государыне с большим комфортом, чем остальным участникам карнавала, перемещаться по зимним московским улицам. Над убранством трудились вольные живописцы, золотари, маляры и оконечники; детали отделки покрывали золотом и серебром. Кроме того, для экипажа императорской баржи пошили шкиперское платье из «наличного малинового старого бархату» с «заметом» из «кафейного сукна и гасу», с оловянными пуговицами и алыми стамедными кушаками [39, л. 67].

К сожалению, реконструировать, из кого состояло упомянутое де Буляром «великое число людей», сопровождающих гондолы и «представляющих разные народы, покоренные сему обширному государству», не представляется возможным. В документах помимо студентов, фабричных и горожан, привлеченных к участию в празднике³³, упоминаются многочисленные полковые музыканты, егеря, солдаты, а также малороссияне «с волынками и свирелями для игры в маскараде»

32 11 февраля 1763 года Гоф-интендантская контора «по рапорту архитектора Бланка приказала главной артиллерии московского арсенала живописцу М. Соколову с тремя учениками за бытность их у росписания баржи живописною работою заработанные деньги по достоинству архитектора Бланка минувшего января со 2 по 9 число и того на 7 дней Соколову по рублю, а трем ученикам по 50 копеек на день» [39, л. 267].

33 В соответствии со счетом на оплату, разночинцев, задействованных в шествии, было примерно 900 человек: «Поручику Александру Волкову дать для раздачи бывшим в бывшем маскараде московского университета иконоспасской и варварской школы студентам и певчим и також разночинцам и разных фабрик фабришным на каждого по 1 рублю всего 901 рубль» [39, л. 288].

[41]. «Малороссийских людей» вместе с волами, баранами и козлами специально доставили для этой цели из Волыни, но в какие костюмы они были одеты, мы не знаем. Поэтому соблазнительное желание увидеть в этой группе нечто похожее на репрезентативную демонстрацию народов Российской империи с их костюмами и музыкальными инструментами, каковая была устроена во время маскарада при Ледяном доме Анны Иоанновны, не находит никаких подтверждений.

Возможно, экзотические народы, замеченные де Буляром, были личной инициативой придворных, получивших места в карнавальных гондолах и нарядивших свою челядь «турками, албанцами и арабами», которых упоминает Пыляев.

Но нельзя исключать, что парад обитателей империи оказался нереализованной частью общей программы празднества Бецкого, который, как справедливо замечает А. Костин, «осуществлял не только техническое, но и содержательное руководство подготовкой маскарада, а также курировал создание его обширного описания» [29, с. 85]. Ведь сам де Буляр сообщает, что именно Бецкой снабдил его наилучшими «наставлениями» для постижения смысла «мудростию наполненного намерения, с которым Ваше императорское величество приказали произвести такое великолепное празднование» [29, с. 85].

Рискну даже предположить, что Бецкой намеревался увековечить инициированный им маскарад в альбоме, аналогичном парижскому. Во всяком случае, в апреле 1763 года в Московскую Гоф-интендантскую контору поступило «доношение» от первого класса живописца Сергея Горяинова³⁴, который с 1 января по 1 февраля 1763 года находился при написании карнавального платья и прочих уборов. А с 1 февраля по 1 апреля, то есть уже после завершения маскарада, «у снятия мер мушкарадных разных машин и черных рисунков також и у рисования набело красным карандашом, каковые рисунки и представлены от него его высокопревосходительству г-ну генерал поручику действительному камергеру и кавалеру Ивану Ивановичу Бецкому» [39, л. 141].

Рисунки Горяинова не сохранились, а план их гравирования, если таковой и был, не осуществился.

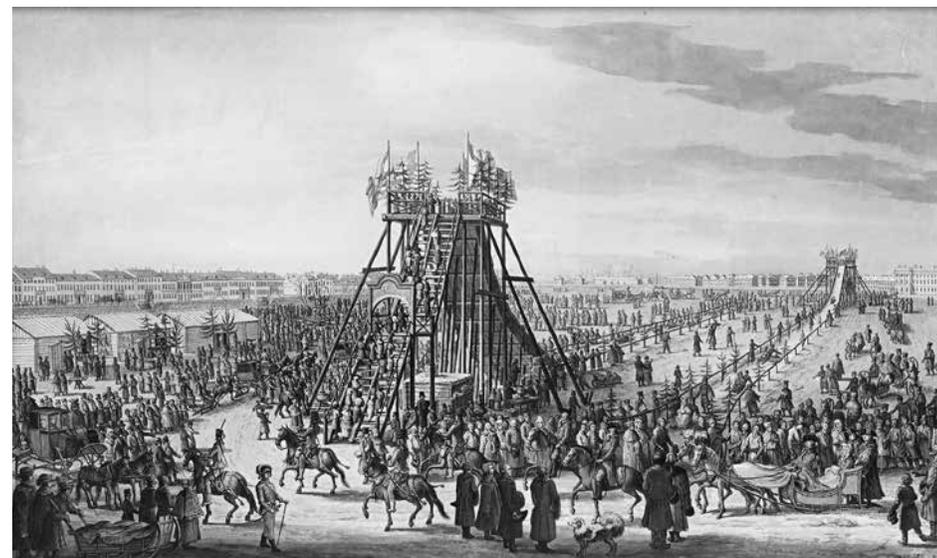
34 Сергей Горяинов не впервые привлекался к оформлению коронационных торжеств. Л. М. Старикова приводит сведения, что во время подготовки коронации Елизаветы Петровны в 1742 году он писал «эмблематические картины, которые вставлены в Триумфальные тверские ворота» [60, с. 292].

РУССКИЕ ГОРЫ КАК «НАЦИОНАЛЬНЫЙ БРЕНД»

Помимо нравоучительного маскарадного зрелища предполагалось устроить для горожан и развлечения. Обычно в особо торжественных случаях, таких как коронации или военные триумфы, в официальную программу празднеств включалось угощение для народа. По традиции оно состояло из множества хлебов и калачей, жареных быков, начиненных птицами, и прочей разнообразной снеди, дарованной щедротами монарха, а также фонтанов, бивших красным и белым вином, штурм которых, наряду со стремлением поймать летающие в народ золотые и серебряные монеты и жетоны, составлял основную праздничную активность населения. Все остальное — триумфальные городские декорации, торжественные процессии, иллюминации и фейерверки — предполагало со стороны большинства обитателей столиц лишь восхищенное созерцание.

Но на этот раз праздник впервые задумывался специально для народа. В само действие публичного маскарада были вовлечены более тысячи участников-обывателей, еще сотни занимались его подготовкой — шили костюмы и флаги, красили и мастерили маскарадные повозки, изготавливали гудки и свирели, сдавали внаем лошадей и телеги, чистили и украшали улицы. Так как изобильное угощение народа уже имело место в сентябре непосредственно в день коронации, то на этот раз провизию и вино не раздавали, но зато помимо дидактического аллегорического шествия государство впервые взяло на себя заботу о подготовке благопристойных забав для всех гуляющих.

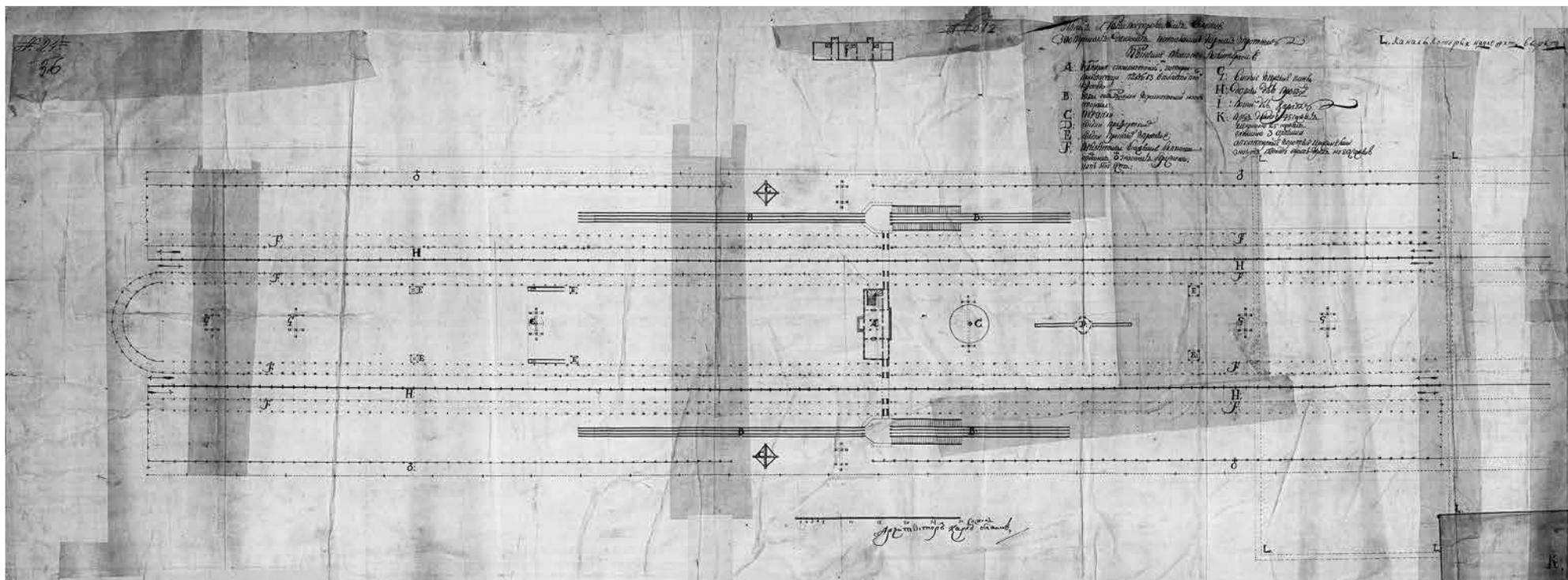
Можно предположить, что и здесь авторы проекта народных празднеств вдохновились альбомом из библиотеки Бецкого. Еще один в ряду новейших иллюстрированных французских праздничных изданий, он был призван сохранить память о торжествах в честь свадьбы дофина с Марией-Терезой в феврале 1745 года [78]. Сформулированная в альбоме задача организации народного гуляния — «дать огромному числу людей разных сословий, составляющих большую часть жителей столицы королевства, нечто более удовлетворяющее, чем обычное удовольствие от мимолетного зрелища» [78, р. 13] — судя по всему, послужила импульсом для устройства чего-то подобного и в Москве. Набор развлечений для горожан, предлагаемый в альбоме, требовал пересмотра и локализации, но изложенные принципы организации мероприятий для народа были универсальными. К главным из них от-



7. Бенджамин Патерсен
Екатерина Великая посещает Ледяную гору. Санкт-Петербург. 1788
Бумага, серые чернила, акварель, гуашь. 46 × 69,5
Частное собрание

носились: 1) необходимость выбрать такое место проведения праздника, которое обеспечило бы «всем возможность наслаждаться им без труда и беспокойства благодаря удобству окрестностей», и 2) обязанность, регулируя, но не мешая, поддерживать порядок, выраженный в «сочетании удовольствий со спокойствием, всегда столь же драгоценным, сколь и трудно поддерживаемым» [78, р. 13].

Увеселения для зимних гуляний были избраны традиционные и всеми любимые — катания с ледяных гор, качели и карусели, азартные уличные игры, санные и верховые скачки, выступления кукольников, арлекинов и «гопус-покус» [66, с. 1], но поданные в «цивильном», архитектурно и пространственно оформленном виде. Организованные и предложенные свыше, они должны были вытеснить спонтанные масленичные бесчинства и балаганные потехи, которыми обыкновенно провалялись в эти дни москвичи. (Ил. 7)



8. Карл Бланк. План новопостроенных катальных горок в Москве за Оперным домом. 1760-е
Бумага, тушь.
РГАДА. Ф.1239 (Московский дворцовый архив). Оп. 57. Д. 273. Л. 1

Для устройства всех этих затей была выделена большая территория около Оперного дома при Головинском дворце, где жила императрица. На поле, откуда должна была стартовать маскарадная процессия, архитектору Карлу Бланку поручили возвести катальные горы, павильоны для кегельной и фортунной игры, разного рода круговые и веревочные качели, карусели, площадки «на козлах» [29, с. 112] для выступлений и соревнований и, наконец, большой двухэтажный павильон «с музыкою». За музыку для народа отвечали «малороссиянцы, бывшие при горах и маскараде с дутками и валынками»³⁵.

В легенде плана Бланка «новопостроенным катальным горам при Головинском дворце» упомянут отдельный лист с изображением фасада и разреза этого павильона. (Ил. 8.) Но его местонахождение сегодня неизвестно, поэтому как была оформлена центральная двухэтажная галерея, соединявшаяся с горами деревянными переходами, достоверно сказать нельзя. Судить обо всех этих временных увеселительных

35 Каждому из них 8 февраля 1763 года заплатили по 5 рублей [39, л. 259].

постройках мы можем лишь по плану Бланка, описаниям в программе маскарада и отчету де Буляра, а также весьма скудным архивным документам.

Небезынтeресную аналогию представляет в этом смысле и французский альбом, содержащий описания и гравированные изображения деревянных павильонов, сооруженных за счет купеческих гильдий по проекту Жака-Франсуа Блонделя для угощения и танцев парижан. Четыре из них были посвящены временам года, а еще два представляли собой роскошные храмы покровителя брака Гименя и бога острология Момуса. Думается, что само появление в программе московского маскарада фигуры Момуса, открывавшего шествие платформ с аллегориями, было инспирировано знакомством авторов сценария во главе с Федором Волковым с этим изданием и подразумевало своего рода преемственность с богом-покровителем парижского праздника. Поэтому не исключено, что и замысел строительства галереи для народных гуляний мог быть почерпнут из того же издания.

Хотя и парижские, и московские празднества проходили в феврале, русские морозы неизбежно диктовали архитектору свои условия при устройстве легких временных павильонов. В частности, как видно на плане, центральный зал галереи был оборудован двумя печами. А в один из примыкающих к залу боковых компартментов поместили лестницу, ведущую на открытую верхнюю галерею, соединяющую центральный павильон с симметрично фланкирующими его катальными горами. Сами горы тоже были деревянные, с покрытыми льдом скатами двух видов — более пологими и более крутыми (длиной 150 и 70 метров соответственно), спускающимися на обе стороны от верхней площадки. Их строительством по проекту Бланка руководил заархитектор Жеребцов [39, л. 68]. По бокам все скаты были обиты ельником [39, л. 68], служившим не только традиционным зимним украшением, но и средством обеспечения безопасности, предотвращавшим возможность «схода с трассы» и падения санок с высоты. А на верхней площадке по указанию Бецкого было сделано 12 ледяных пирамид [39, л. 206–207].

Чрезвычайно любопытно, что в русском переводе отчета о маскараде де Буляра постройки гор и галереи дважды названы «теремами». Первый раз в тексте сообщается, что «теремы четырех гор..., стоящие против большой галереи, были сборным местом народного маскарада» [29, с. 112], а второй, что «теремы, амфитеатры и средняя площадь [во] все дни масленицы отверсты были всякий час для всего народа, где каждый

мог пользоваться забавами, какими хотел» [29, с. 112]. Причем в краткой французской версии отчета, предназначенной для публикации в европейской прессе и представляющей оригинал текста де Буляра, речь идет о *le Pavillon des 4 Montagnes*³⁶, то есть о павильоне четырех гор. Для того чтобы передать значение нейтрального интернационального термина «павильон» русским словом «терем», подразумевающим определенную архитектурную типологию, нужно было иметь какие-то веские основания. Скорее всего, неизвестный автор перевода [29, с. 85] также был очевидцем масленичных событий и привнес в текст де Буляра оттенок собственных впечатлений.

Успех увеселительных павильонов, качелей и каруселей для народа власти взяли на вооружение и впоследствии сделали их непременной составляющей государственных праздников. А сами залы для игр и аттракционы зачастую исполняли как единый ансамбль, выдержанный в определенном стиле. Рядом с классицистическими проектами конца XVIII столетия существовал и полный спектр экстравагантных экзотических строений, предлагающих совершить прогулку по всему миру, не покидая территории парка развлечений. Там среди египетских, китайских, мавританских, турецких, африканских и цыганских мотивов можно было встретить и «сибирский балаган», и даже «русский шалаш», скопированный из европейских увражей садовых хижин и гротов. (Ил. 9–10.)

На фоне подобной интернациональной экзотики, равно характерной для русских и европейских увеселительных парков, существовал и прецедент создания праздничной архитектуры, действительно, имеющей элементы в «русском вкусе». Это оформление зоны качелей-каруселей на Ходынском поле в честь празднования Кючук-Кайнарджийского мирного договора, созданное под руководством Екатерины по проекту Василия Баженова и Матвея Казакова летом 1775 года.

Поскольку празднование происходило в июле, то ледяные горы в программу развлечений не входили, но игровые павильоны, расположенные рядом с качелями, были решены, как декоративные «теремки», один с крышей-бочкой, а другой — с высокой двускатной кровлей и фиалами по углам. (Ил. 11.) Могло ли быть сооружено нечто подобное в самом начале екатерининского царствования в феврале 1763 года,

36 Сообщение де Буляра публиковалось в нескольких иностранных изданиях [29, с. 92–93].

сказать сложно. Но на одном из рисунков Девельи, выполненных как раз в это время для коронационного альбома, виднеется деревянная галерея пушечного «раската» — площадки для установки орудий — на высоком стилобате, возведенная на Красной площади к торжественной церемонии коронации. Эта постройка имела характерную для русского зодчества кубоватую кровлю, крытую лемехом, с килевидным кокошником на главном фасаде галереи³⁷. (Ил. 12.)

Глядя на нее, можно лишь осторожно предположить, что горы, павильоны для игр и галерея для народных гуляний были решены Бланком в аналогичной стилистике. А яркая раскраска отдельных декоративных элементов «цветными красками» [39, с. 68–68 об.] превращала их в нарядные, узорчатые «терема»³⁸.

Императрица ходила 31 января «на горы близ Головинского дворца», но каталась ли она вместе со всеми или лишь наблюдала за народными увеселениями, источник умалчивает [28, с. 24].

Ледяные горы для самой императрицы, наследника престола и благородной публики были устроены отдельно от народных — в парке дворца Елизаветы Петровны в Покровском-Рубцове, расположенном неподалеку от Головинского. Еще 23 ноября 1762 года (то есть еще до возникновения идеи всенародных празднеств) Екатерина приказала в «селе Покровском при дворце сделать катальную гору по образцу такой же горы, находившейся в Царском Селе... Императрица назначила место в новом саду, “где удобнее усмотрит и рассудит... над строениями домов и садов главный директор Иван Иванович Бецкой, и чтобы гора в готовности была к масленице для катания в зиму и в лето”» [26, с. 470].

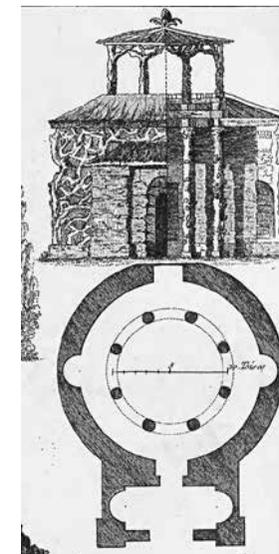
Указанная в качестве образца царскосельская гора, была сложным и остроумным инженерно-техническим сооружением в духе бароч-

37 Любопытно, что на картине Фридриха Гильфердинга «Вид Красной площади и Покровского собора», датируемой 1770-ми годами, эта постройка не только выглядит белокаменной, но и имеет вполне нейтральное завершение с треугольным фронтоном. (Холст, масло. 59 × 78. ГИМ, инв. ПС 7-431. Госкаталог Музейного фонда РФ. URL: <https://www.goskatalog.ru/portal/#/collections?id=41379608>).

38 По окончании зимних увеселений при наступлении весны императрица «указать соизволила дозволить желающим всему дворянству приезжать кататься на горы, что пред Головинским ее величества дворцом на каждый день, а подлым в свободные от работы дни; также в Головинский сад гулять всему дворянству по понедельникам, средам и пятницам; лакеям за ними не входить, так как и все подлые люди, худо одетые, и в лаптях пропускаемы не будут» [26, с. 467]. Качели, карусели и кегли при катальных горах по предложению И. И. Бецкого разобрали в сентябре 1763 года, чтобы они не сгнили осенью от «мокроты» [39, л. 250–251].



9. Василий Стасов. *Русский шалаш*
 Проект «расположения столов для народа и увеселений в Москве на Сокольничьем поле». 1816. Фрагмент
 Бумага, акварель. 34,3 × 54,3
 НИМ РАХ, Санкт-Петербург



10. Жорж-Луи ле Руж
Различные гроты китайские и прочие. Фрагмент
 Офорт из кн.: *Le Rouge*
 G.-L. *Detail des nouveaux jardins à la mode. Jardin anglo-chinois.* Paris: Chez Le Rouge, 1776. 4er cahier. Pl. 6

ных кунштюков Елизаветы Петровны середины века. Идея, расчеты и механизм горы, пригодной для катания в любое время года, принадлежали механику и военному инженеру Андрею Нартову³⁹, а ее проект и постройка в виде изящного паркового павильона — архитектору Франческо Растрелли. Специально сконструированные повозочки катились по деревянным пандусам-скатам этой всепогодной горы на маленьких металлических колесиках, в то время как еще две пары боковых колес находились внутри желобков и фиксировали направление хода тележки. Колясочки мчались от спусковой площадки второго этажа вниз по инерции, и чем тяжелее были пассажиры, тем стремительнее

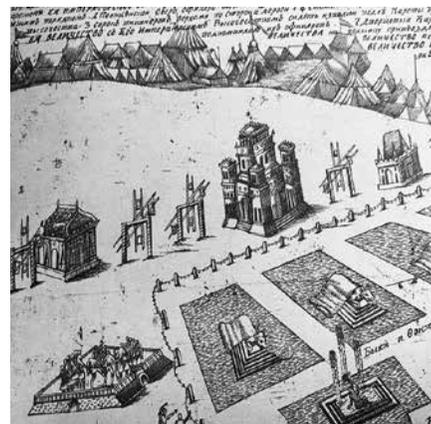
39 Подробнее об этом см.: [81, pp. 173–193].

они летели с горы. Благодаря созданной Нартовым машине на лошадиной тяге, подъем груженных колясочек обратно вверх осуществлялся по боковым колеям механически, и любители острых ощущений могли отправиться на второй круг, не покидая своего маленького экипажа. Эта горка была беспрецедентной, и сам Нартов характеризовал изобретение как «великолепное украшение, подобного которому никогда раньше не видели» [81, р. 174].

В Москве специалистов для устройства в кратчайшие сроки столь затейливого аттракциона не нашли. Нартов, скончавшийся в 1756 году, и Растрелли, покинувший Россию, участвовать в создании горы никак не могли. Поэтому для ее строительства срочно пригласили из Царского Села архитектора Василия Неелова, хорошо знакомого с устройством этого сооружения, и отставного канонера Ивана Софонова, «употреблявшегося при катании» во времена Елизаветы Петровны, «который по довольной опытности и делание горы показать мог» [26, с. 470].

Несмотря на крайнюю спешку⁴⁰, к масленице успели сделать только скат и подъемник для зимнего катания. Центральный павильон, от которого отправлялись санки, был «вышиною по кровлю в 6 сажней [12,3 м]» [26, с. 470]. В его нижнем техническом этаже помещалась подъемная машина со всеми необходимыми инструментами, позволявшая при помощи лошадиной силы и перекинутого через медные шкивы каната, проложенного в «канале» одной из боковин ската, затаскивать санки наверх. А наверху был выстроен зал для отдыха с четырьмя примыкающими по диагонали кабинетами. Подняться к ним можно было от подъездного крыльца. «Крышка» крыльца «на колоннах с резными капителями» со «всех четырех сторон была украшена балюстрадом и фронтонами с вензелями и коронами; на колоннах поставлены на тунбах точеные вазы с резьбою. От подъездного крыльца направо и налево устроены на арках два въезда на лошадях». Кроме того, на верхнюю спусковую площадку с улицы вели «два всхожие крыльца с перилами» [26, с. 471]. Все строение горы «было убрано столярною работою, покои украшены архитравом, карнизом, круглыми фронтонами, вазами, пилястрами, колонками, плинтами, поясами и т. п., и вся эта работа

40 Работы по строительству горы начались в середине декабря и производились до 10 и 11 часов вечера. И. Е. Забелин приводит сведения, что только за 25 дней января на освещение при строительстве горы было «употреблено 18.600 полуфунтовых и фунтовых плашек» масла и 65 факелов [26, с. 470].



11. Матвей Казаков. Описание действий, бывших в Москве на Ходынке 19 июля 1775 года в честь заключения Ключук-Кайнарджийского мира с Османской империей. Фрагмент. Бумага, гравюра резцом. 49 × 81 РГАДА, Москва

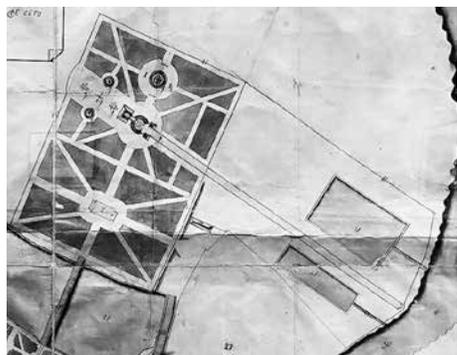


12. Жан-Луи Девельи. Вид Красной площади в Москве. 1763–1767. Бумага, перо, тушь, белила. 48 × 72,5 Фрагмент Государственный Эрмитаж

раскрашена цветными красками, так что гора представляла весьма красивое здание» [26, с. 472]. (Ил. 13.)

В Музее архитектуры хранится «проект качелей, каруселей и прочих игр», во всех деталях совпадающий с описанием этих развлечений, устроенных вокруг Покровской горы по указанию Екатерины⁴¹ архитектором Василием Нееловым под смотрением машинного мастера

41 2 февраля 1763 года, на следующий день после завершения маскарада, императрица изустно повелела «при катальной горе за садом дворца для летнего увеселения сделать в пристойных местах разных манеров качели, карусели и прочие увеселительные вещи, так как в Царском Селе имеются» [26, с. 473]. Построенные к 8 мая «увеселительные вещи» включали: 1) карусель; 2) против карусели игра Ворон или Птичка; 3) позади карусели на противоположной стороне от ворона — игра Кольцо; 4) по левую сторону от карусели — игра кегельная; 5) по правую сторону от карусели — веревочная обыкновенная качель; 6) у самой горы в линию с форсом — три круглые качели; 7) игра кегельная и фортунная одинакового устройства [26, с. 474–476]. Забелин приводит подробнейшие описания устройства каждого из упомянутых аттракционов, которые полностью соответствуют их изображениям на проекте. Таким образом, появилась возможность связать этот проект неизвестных ранее развлекательных сооружений с подготовленным В. Нееловым планом летних увеселений при Покровском дворце.

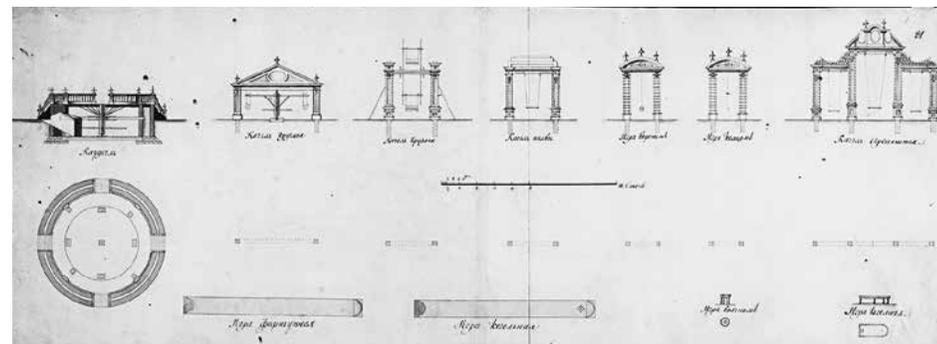


13. Иосиф Томас. Генеральный план территории Покровско-Рублевского дворца. Вторая половина XVIII в. Фрагмент. Бумага, чернила, тушь, акварель. 80,5 × 109
РГАДА

Иосифа Томаса. По всей вероятности, их оформление упомянутыми «точеными вазами на тунбах», «баллюстрадом», «круглыми» и разорванными фронтонами было выдержано в том же ключе, что и убранство самой горы. То есть в этом случае можно быть уверенным, что декоративное решение ансамбля императорских аттракционов принадлежало к интернациональному репертуару рокайльных форм. (Ил. 14.)

С верхнего этажа горы «спускался по лугу к Яузе форс или скат из сосновых брусьев, длиною на 186 сажень и 1 аршин [около 456 м], шириною в 4 сажени [8,5 м]» [26, с. 471]⁴². По бортам форса, так же как и на горе у Головинского дворца, для украшения и безопасности были прибиты елки. Но скоростным спуском по льду развлечения на горе не ограничивались. Посреди ската были устроены «растворчатые двери с фронтоном», расписанные «перспективными картинами» [26, с. 472]. Они создавали у скатывающихся полную иллюзию неизбежного столкновения с препятствием, однако распашные двери от удара повозочки раскрывались и возбужденные, но невредимые ездоки неслись дальше вниз. Помимо усиливающих напряжение и саспенс «живописных перспектив» на горе

42 «Для зимнего катания этот форс настилали льдом по снегу с поливкою водою; льдины распиливали толщиною в 3 или 4 вершка, клали их плотно одну к другой, и сверху также поливали водою, чтоб было ровно и гладко» [26, с. 471].



14. Неизвестный архитектор. Качели, карусели и пр. Фасады и планы Из альбома чертежей конца XVIII в. Бумага верже, тушь, акварель. 34 × 90
ГНИМА им. А. В. Щусева

были установлены «две деревянные резные статуи» мавров, «на которые надевались бумажные, крашенные черною краскою головы, для снискания их копьями на лету во время катания»⁴³.

Благородная публика, которой дозволялось посещение Покровского парка⁴⁴, могла занимать для катания любые из двадцати санок на «стальных полозках» и пятнадцати лодок, обитых зеленым или красным сукном, кроме тех, «кои сделаны и опробованы лучшими и удобными для ее величества» [26, с. 480]. К последним относились резные раскрашенные и позолоченные санки, обитые малиновым и зеленым бархатом, на «головашках» у которых были лепные изображение львов и лебедей [26, с. 472]⁴⁵ с распущенными крыльями. (Ил. 15–16.) Однако

43 Таких сменных голов из папье-маше для статуй было заготовлено 10, а также «9 копий железных на деревянных черенах с резными ручками, оклеенными зеленым сукном; в том числе было два вызолоченных, с ручками, оклеенными сукном алым» [26, с. 473].

44 По окончании зимних придворных увеселений Покровская гора была открыта для дворянства, а потом и для купечества. А 21 февраля 1763 года государыня указала, что «по отсутствию ее императорского величества из Москвы... дозволить кататься летом и зимою дворянству, купечеству и всякого чина людям, кроме подлых, а при том для народного довольствия иметь трактир, а в нем кушанье, чай, чеколад, кофей, водки гданские и французскую, виноградные питья, полпива, меды...» [26, с. 479]. Покровскую гору и прочие увеселения при ней окончательно разобрали в 1781 году [43, л. 1].

45 Также см. документ о «двух лебедях лепных к колясочкам к покровской катальной горе» [41, л. 18].

самая красивая катальная «колясочка императрицы была на китайской манер с китайцами и подсолнечником и прочим убором» [41, л. 18]. Она была «резная по дереву, вызолоченная и раскрашенная по серебру зеленою краскою; украшенная разными лентами с медными позолоченными колокольчиками. Внутри была обита малиновым бархатом и золотым позументом с золотою же бахромою. Кроме того, коляску украшали два китайца в белом тафтяном платье с медными колокольчиками, писанные местами живописью: один с тафтяным зеленым с золотыми кисточками зонтом в руках стоял на запятках, другой с таким же флагом в руках был впереди» [26, с. 476].

Внизу горы спускающихся ожидал еще один оптический аттракцион — живописная иллюзия. На самом берегу Яузы «в конце форса, куда скатывались, устроен был щит шириною в 16,5 сажень [35 м]: поставлены столбы и обрешечены досками... Этот щит был украшен тридцатью прешпективными картинами, в столярных рамах, вышиною в 5 аршин [3,5 м] и шириною в 2 аршина [1,4 м], на фламском полотне» [26, с. 472]⁴⁶.

Аналогичная «прешпектива» была создана вольными живописцами под командованием Франческо Градицци и при Головинской горе [39, л. 171]. К сожалению, сюжеты ни одной из этих огромных монументальных декораций (совокупная длина тридцати картин при Покровской горе составляла более 40 метров) неизвестны. В обоих случаях перспективы располагались на границе дворцовых владений вдоль Яузы и, возможно, «дополняли» пространство окружавшего горы праздничного мира, продолжая его в бесконечность «живописной реальности». Благодаря разделявшим картины рамам «столярной работы» отдельные виды складывались в своего рода иллюзорную панораму-обманку, как бы открывавшуюся сквозь видимую вдалеке деревянную балюстраду.

Похожим образом была решена декорация открытого павильона, посвященного богине Церере на площади Карусель в Париже. (Ил. 17.) Здание, построенное в виде большого амбара для хранения урожая

46 Сначала для написания этих картин обратились к придворному театральному архитектору и декоратору Франческо Градицци, но он запросил за работу 1200 рублей. Это показалось организатором слишком дорого, и «заказ был отдан живописцам из господских людей, Даниле Смирнову и Алексею Полтеву, которые все и даже с прибавкою некоторых штук написали за 212 рублей» [26, с. 472]. Всего же по рапорту живописного мастера и театрального архитектора Франца Градицци приказали вольным живописцам Василию Павлову с товарищами 30 человек за бытность их при исправлении гор и маскарада сего января с 17 по 31 число 246 рублей 80 копеек [39, л. 275].



15. Сани в форме орла. XVIII в. Франция
Дерево, позолота, бархат, перья
Национальный музей автомобилей и туризма, Компьен

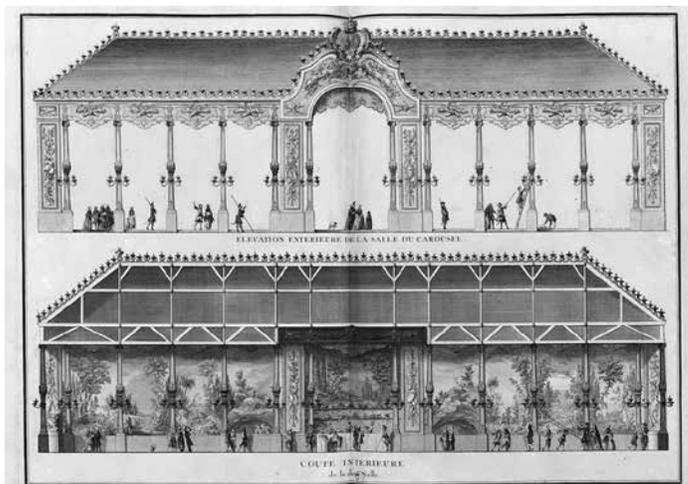


16. Сани в форме дракона. 1750-е
Священная Римская империя
Дерево, позолота, роспись, кожа.
122 × 208 × 101,6
Частное собрание

(50 × 25 м), символизировало царство плодородия. Сквозь его центральный зал открывался вид на живописные обманки, размещенные между балясин соломенного цвета и превращавшие плоскость 40-метровой стены в иллюзорные картины сельской местности, где жнецы собирали обильный урожай.

Подобный прием создания видовых рисованных декораций, идеально вписанных в ландшафт и переносящих зрителя средствами иллюзорной архитектуры и пейзажной живописи в идиллический мир «кажимости» стал впоследствии фирменной техникой визуальной манипуляции всех русских придворных увеселений на открытом воздухе. По этому принципу будут устроены в 1770 году декорации и иллюминации на Царскосельской дороге по случаю приезда прусского принца Генриха и грандиозное оформление маскарада 1772 года Л. А. Нарышкина в его приморском Левендале, московские украшения к церемонии закладки Кремлевского дворца и знаменитые архитектурные сооружения ходынских торжеств, а также празднования в честь побед над Наполеоном, устроенные императрицей Марией Федоровной в Павловске⁴⁷.

47 Именно такие праздничные декорации благодаря воображению и живописному перу французского публициста Ж.-Ш. Тибо де Лаво превратились в грандиозный миф «потемкинских деревень», ставший главным символом казнокрадства и политического очковтирательства в Российской империи. Об этом см.: [7, с. 13–51; 45, с. 462–475 и др].



17. Неизвестный гравер по проекту
Ж.-Ф. Блонделя
Дворец Цереры на площади Карусель
Фасад и разрез. 1745
Офорт из альбома: *Fêtes publiques...* [78]

Я не случайно уделила так много внимания Покровской горе. Хотя она и не была «русской» с точки зрения архитектурного оформления, именно эта увеселительная затея оказалась избрана императрицей для международной репрезентации России. Уже на следующий день после окончания маскарада в «масленичное заговенье», 2 февраля 1763 года, Екатерина повелела Бецкому «сделать точную той горе деревянную модель, кою выкрасить и вызолотить по пристойным местам и сделать в ней машину и коляски також и рисунок для посылки в иностранные государства, ко французскому королю» [26, с. 479]. Стремительность, с которой приступили к исполнению поручения государыни просто поразительна: 4 февраля архитектору Василию Неелову по указу Бецкого было велено выдать требуемых им для производства моделей «столярного подмастерья, столяров, токарей, резчиков и др» [44, л. 1].

Идея такого дипломатического подарка от новой российской императрицы была чрезвычайно остроумным политическим ходом. Дарение монархами друг другу чертежей и моделей примечательных сооружений и уникальных механизмов стало европейской традицией

с Раннего Нового времени. Из современников Екатерины особенно любил подобные кунштюки Людовик XV — недаром в указании его упомянули отдельно от прочих «иностранных государств», которым также предназначались модели. Так, получив в дар от герцога Лотарингии Станислава Лещинского модель паркового китайского киоска с механическим подъемным столом⁴⁸, вдохновленный французский король занялся устройством аналогичного стола в своем замке Шуази [79, р. 248]. И пусть на сооружение «русской горки» 53-летний Людовик не решился, будучи любителем механики, изобретение он наверняка оценил.

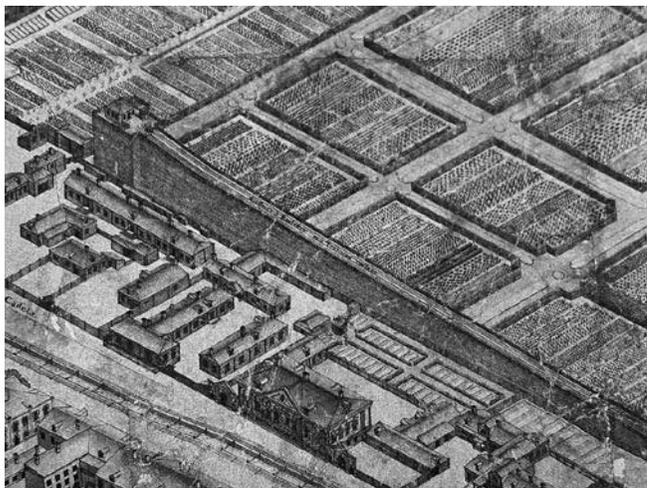
И все же самым главным в подарке было заложенное в него семантическое послание. Горка для катания, так же как и китайский киоск, была безделицей, ни к чему не обязывающей изящной игрушкой. Но при этом она наглядно выражала сразу три важные для Екатерины мысли.

Прежде всего, горка была отчетливо «русским» подарком, напоминающим о традиционном зимнем развлечении жителей северного края. Декларируя таким образом «северность» империи, горка как бы невзначай отсылала к чрезвычайно авторитетной в это время теории Монтескье о типах климата, влияющих на характер народа и его политическое устройство. Северным государствам свойственны «законы», а не деспотическое правление. Ведь «северный стандарт» человеческого характера предполагает меньшую предрасположенность к наслаждениям и лени и гораздо большие, чем у других народов, мужество, сдержанность и склонность к свободе. Именно эти качества в «Духе законов», настольной книге молодой русской императрицы, Монтескье называл благом и положительным фактором для развития государства [36, с. 207, 218].

Для катания с «русских гор», как казалось буквально всем видевшим эти зимние развлечения иностранцам, требовались необычайные смелость и твердость духа. Сама Екатерина тоже считала это развлечение очень здоровым, развивающим ловкость и смелый нрав жителей ее страны. Поэтому она не только любила кататься сама и поручила Неелову пристроить к Царскосельской горе новую «глиссаду»⁴⁹,

48 Киоск был построен по проекту архитектора Эммануэля Эре в парке герцогской резиденции в Люневиле в 1737 году.

49 В 1763 году по проекту архитектора В. И. Неелова к царскосельской горе был пристроен третий форс. Длина этого самого большого спуска составляла 302 метра, он протянулся до «Зала на острове» и использовался круглый год.



18. Катальная гора при Кадетском корпусе
АксонOMETрический план Санкт-Петербурга 1765–1773 гг.
А. де Сент-Илера, И. Соколова,
А. Горихвостова. Фрагмент
Российский государственный архив
военно-морского флота



19. Неизвестный гравер. Русские горки на Барьер-дю-Руль
Лист 97 из серии Пьера Антуана ла Мезанжера *Le Bon Genre*. 1816
Литография.
23,5 × 30
Музей Карнавале,
Париж



20. Николай Гребёнка. Боковой фасад катальной горки. 1870-е
Бумага, акварель. 42,5 × 57,8
Государственный Эрмитаж

а также инициировала постройку еще большей горы в Ораниенбауме по проекту Антонио Ринальди, но и приказала завести высокую механическую всесезонную гору специально для кадетского корпуса, где воспитывалась русская военная элита⁵⁰. (Ил. 18.) Для августейших адресатов подарка изящная модель-игрушка должна была манифестировать приверженность императрицы традициям своей страны, а заодно ненавязчиво демонстрировать лучшие качества вверенного ей Богом народа.

В то же время, посылаемые к европейским дворам модель и рисунок были беспрецедентным инженерным ноу-хау. Новаторский

проект, не уступающий в оригинальности и сложности подъемным обеденным столам и механическим фонтанам, был придуман и создан подданным империи, русским механиком, и наглядно символизировал успехи России в науке и технике. А то, что изобретение было несерьезное и потешное, лишь подчеркивало богатство государства, ученые мужи которого могут позволить себе отвлечься от решения насущных вопросов производства, вооружения и фортификации и посвящать время созданию невинных развлечений.

И наконец, элегантный рокаильный дизайн раскрашенной и «вызолоченной по пристойным местам» модели не только демонстрировал изысканный вкус самой императрицы, но и показывал высокий и абсолютно современный уровень развития художеств и архитектуры в Российской империи.

50 Подробнее об устройстве горы при кадетском корпусе см.: [81, pp. 183–185].

Выбирая подарок политическим партнерам, Екатерина желала подчеркнуть свою культурную просвещенность и поразить не роскошной роскошью или природным изобилием традиционных мехов и драгоценностей (за что отчасти справедливо ругали ее предшественниц), но интеллектуальным и художественным богатством ее края. И пожалуй, сложно было придумать более «изящную упаковку», чем катальная горка, для продвижения символического послания о демографическом потенциале империи и престиже российской академии и культурных достижений.

Впоследствии в 1780 году Екатерина отправила модель Царско-сельской горки императору Священной Римской империи Иосифу II, которому понравилось летнее катанье на ней во время его пребывания в Петербурге [8, с. 197]. А в начале XIX века уже императрица Мария Федоровна послала чертежи механической катальной горы прусскому королю Фридриху Вильгельму III, который возвел в 1820-е годы «Русскую гору» в своей резиденции в Потсдаме. Примерно в это же время общественные «русские горки» появились в публичных парках Парижа, где, по словам Теофила Готье, они «произвели большой фурор» [15, с. 80]. (Ил. 19.)

С легкой руки Екатерины катальные горы неизменно маркировались в Европе как «русские», а с приходом эпохи историзма стали нередко облекаться в соответствующие архитектурные формы. (Ил. 20.)

АЛЬБОМ, ПОРТРЕТ И РУССКАЯ ПЬЕСА

Если всесловный маскарад, горы и развлечения для народа были успешно реализованы в совершенно фантастические сроки, то создание коронационного альбома, напротив, чрезвычайно затянулось. Это было связано с той же переменной курса художественной политики, которая наступила в период стремительного укрепления отношений императрицы с Бецким зимой 1762–1763 годов.

Первоначально Коронационной комиссии было поручено проштудировать описания аналогичных церемониалов от Екатерины I до Елизаветы Петровны и разработать план памятного политически значимого альбома с гравированными изображениями важнейших сцен московского торжества. За его основу решено было взять роскошный, богато иллюстрированный коронационный альбом Елизаветы Петровны.

Для фиксации событий, церемониальных одежд и императорских регалий заранее была привлечена группа художников под руководством подполковника Свечина, имевшего опыт подготовки церемониального погребального альбома императрицы Елизаветы [18, л. 753]. Причем, чтобы облегчить команде рисовальщиков задачу, авторы, ответственные за текстовое описание коронации 1762 года, перенесли на поля своей рукописи отсылки к иллюстрациям, практически дословно взятые из елизаветинского альбома. От себя они добавили лишь изображение пригласительных билетов для участников церемонии. Такое следование «букве» порой доходило до курьеза. К примеру, отмеченная в тексте альбома Елизаветы Петровны иллюстрация № 30 должна была изображать «Чертеж процессии проследовавшей после коронации в Успенском соборе через мост вокруг Ивановской колокольни к Архангельскому собору», однако на приложенной под этим номером гравюре процессия отсутствовала, зато был представлен «Вид в проспекте Успенской соборной церкви и пред оной площади» с разной снедью, зажаренными быками, а также фонтанами для народа, бьющими вином. Тем не менее, создавая перечень иллюстраций для будущего издания в честь новой монархини, автор описания дотошно скопировал именно текстовую отсылку, очевидно не обратив внимания на расхождение сюжета с реально приложенной иллюстрацией.

К началу 1763 года, когда сама коронация была уже позади, а рукопись ее описания с перечнем иллюстраций еще только готовилась и рисовальная команда Свечина работала над снятием рисунков, молодая императрица решила отступить от следования избранному канону. Практически сразу после успешно прошедшего маскарада Екатерина радикально изменила утвержденную ею концепцию коронационного альбома. По всей видимости, опять-таки с подачи Бецкого была взята ориентация на еще один французский образец. На этот раз им стал коронационный альбом Людовика XV, изданный в начале 1730-х годов.

М. А. Алексеева, впервые обратившая внимание на близость коронационных композиций Екатерины и Людовика [1, с. 28], подчеркивала, что именно широкие пространственные планы Реймского собора, на фоне которых «маленькие фигурки короля и его придворных теряются в глубине», стали моделью построения иллюстраций для российского альбома [2, с. 31].

Однако для нашей истории важнее не композиционная, а содержательная особенность французского издания. Подготовленный

под влиянием наставника 12-летнего монарха, епископа Флёри, альбом демонстрировал сугубое внимание к религиозной части коронации. В нем помимо традиционных изображений королевских регалий, церемониальных одеяний и атрибутов маршалов и герольдов, орденов знаков, коронационных медалей и прочего были подробнейшим образом изображены этапы торжественной службы в Реймском соборе — не только момент коронации, но и важнейшие элементы церковного обряда помазания монарха на царство и принятия им символов власти.

Для Екатерины, прокламировавшей одним из главных доводов своего права на престол приверженность греческой церкви, которой якобы угрожал ее злосчастный «тяготевший к лютеранству» супруг, возможность последовать подобному примеру и в деталях представить ритуал своего церковного и божественного благословения на царство была как нельзя кстати.

Контракт на создание расширенной версии коронационной части альбома был заключен через неделю после завершения маскарадных торжеств и, очевидно, был продолжением некой единой программы, в которой искусство становилось важным средством политического воздействия. 11 февраля 1763 года ее императорское величество одобрила план рисунков коронации, представленный художником Жаном-Луи Девельи. Он был принят на службу и заключил контракт на исполнение коронационного альбома. Примечательно, что фигура французского живописца Ж.-Л. Девельи возникла не просто так. Он уже присутствовал в качестве художника на коронации. Накануне церемонии 21 сентября глава Коронационной комиссии Н. Ю. Трубецкой получил соответствующее распоряжение от графа Г. Г. Орлова: «...Государыня указать соизволила, чтобы дать одного из команды Вашего сиятельства человека... который будет с живописцем Дювели для снятия коронационной церемонии и чтоб он при каждом объекте стоял в способном месте» [2, с. 27]. Однако едва ли можно согласиться с мнением, что уже тогда, «отвергнув замысел Трубецкого, императрица поручает исполнение изображения первого значимого церемониального события своего правления французскому художнику Девельи» [25, с. 582], а не команде Свечина. Скорее всего, в сентябре речь шла об отдельном, никак не связанном с подготовкой альбома, заказе Девельи живописного полотна с изображением коронации. Неслучайно впоследствии этот же заказ императрица переадресовала другому мастеру, итальянцу Стефано Торелли. До тех пор, пока елизаветинский канон обладал непререкаемым авторитетом,

не было ни малейшего резона менять проверенных рисовальщиков. Смена парадигмы произошла только зимой 1762–1763 годов. И в этот момент переориентация на идеологическую программу и эстетику французского альбома потребовала и соответствующего исполнителя. Девельи служил в Академии художеств, с которой имел постоянный контракт, а также исполнял заказы на росписи императорских дворцов по поручению Канцелярии от строений. То есть был хорошо известен Бецкому и к тому же (как явствует из записки) пользовался благосклонностью его друга и фаворита императрицы Г. Г. Орлова⁵¹. В этом триумвирате государыни и двух ее приближенных, по всей видимости, и созрела идея привлечь к работе над альбомом художника, который отвечал актуальным эстетическим требованиям, да к тому же и так уже трудился над изображением коронации. Это объясняет, почему контракт с Девельи заключили в феврале задним числом, назначив его числиться «в службе Ее императорского величества» с 1 сентября 1762 года с обязанностями: 1) «сделать рисунки коронации по предложенному плану», 2) «если ее величество заблагорассудит изволят уехать в Киев и Ростов, то... срисовать духовные церемонии, которые в тогдашнее время отправляться будут», 3) «по окончании рисунков коронации, ежели ее императорского величества изволение будет... выдать рисунки, касающиеся до древней Гистории российского государства, так же составить галерею славнейших мужей. И при этом быть ему единственно в ведомстве и повелениях генерала графа Г. Орлова» [40, л. 2].

Абсолютно ясно, что даже при наличии альбома-образца за планом, представленным французским художником и включавшим изображение основных моментов православного обряда коронации, должен был стоять кто-то сведущий в греческой литургии и церемониале помазания на царство. Не исключено, что это были сами Бецкой и Орлов, поскольку именно избранные сюжеты изображений должны были задать идеологический вектор художественного оформления альбома. В помощники к Девельи определили академического рисовальщика Михаила Махаева, и уже в конце февраля мастера приступили к работе.

Интересно сравнить первую, посвященную событиям коронации часть альбома Людовика и известные нам аналогичные рисунки

51 О дружбе Орлова и Бецкого пишут несколько биографов последнего. См., например: [54, с. 5].

Девельи. К этой части французского альбома относятся всего девять гравюр. Из них только одна, самая первая, «Церемония пробуждения короля», не имеет аналога в рисунках Девельи. Это связано с тем, что в российском придворном церемониале подобный ритуал отсутствовал. Поэтому коронационные рисунки Девельи открывает сюжет «Обнародование манифеста о коронации на Соборной площади Кремля 18 сентября 1762 года», совпадающий с коронационным альбомом Елизаветы Петровны, а также первоначальным планом иллюстраций Трубецкого и Коронационной комиссии.

Затем следуют изображения торжественного шествия в собор (в случае Людовика — в Реймский, в случае Екатерины — в Успенский Московского Кремля) на коронацию. А следующие шесть листов посвящены торжественной церковной службе и коронации:

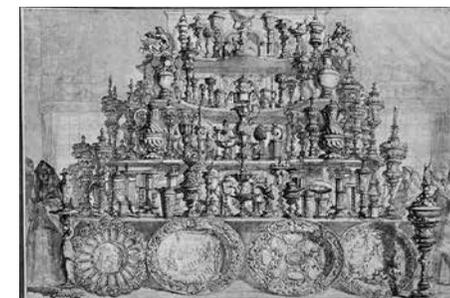
Пьер Дюлен Гравюры из коронационного альбома Людовика XV Le Sacre de Louis XV, Roy de France et de Navarre, dans l' Eglise de Reims, le Dimanche XXV Octobre MDCCXXII	Жан-Луи Девельи Рисунки для коронационного альбома Екатерины II
Прибытие сосуда с миром для помазания короля	Чтение Символа веры в Успенском соборе
Коронация короля	Коронование императрицы Екатерины II в Успенском соборе
Король преклоняет колена перед алтарем	Благодарственная молитва после коронования
Церемония миропомазания короля	Миропомазание Императрицы Екатерины II
Короля ведут к трону	Причащение Императрицы Екатерины II в алтаре Успенского собора
Церемония принятия подношений	Прием поздравлений после коронования

И наконец, завершают оба цикла изображение «Королевского пира» и соответствующая ему картина «Парадный обед в Грановитой палате».

Из восьми полностью совпадающих сюжетов коронационных рисунков Людовика и Екатерины (с поправкой на расхождение церковной службы), только два — с изображением шествия в собор и момента



21. Иван Соколов по рисунку Элиаса-Иоганна Гриммеля. Золотая гора в Грановитой палате. 1744
Бумага, гравюра резцом, офорт
Лист 31 из альбома: *Обстоятельное описание торжественных порядков благополучного вшествия в царствующий град Москву... императрицы Елисавет Петровны...*
СПб.: Императорская академия наук, 1744



22. Жан-Луи Девельи. Золотая гора в Грановитой палате. 1763–1767
Бумага, перо, тушь, белила. 48 × 72,5
Государственный Эрмитаж

коронации — присутствовали в альбоме Елизаветы Петровны. Таким образом, ориентация на альбом Людовика позволила существенно расширить столь значимую для Екатерины церемониально-символическую часть альбома своей предшественницы.

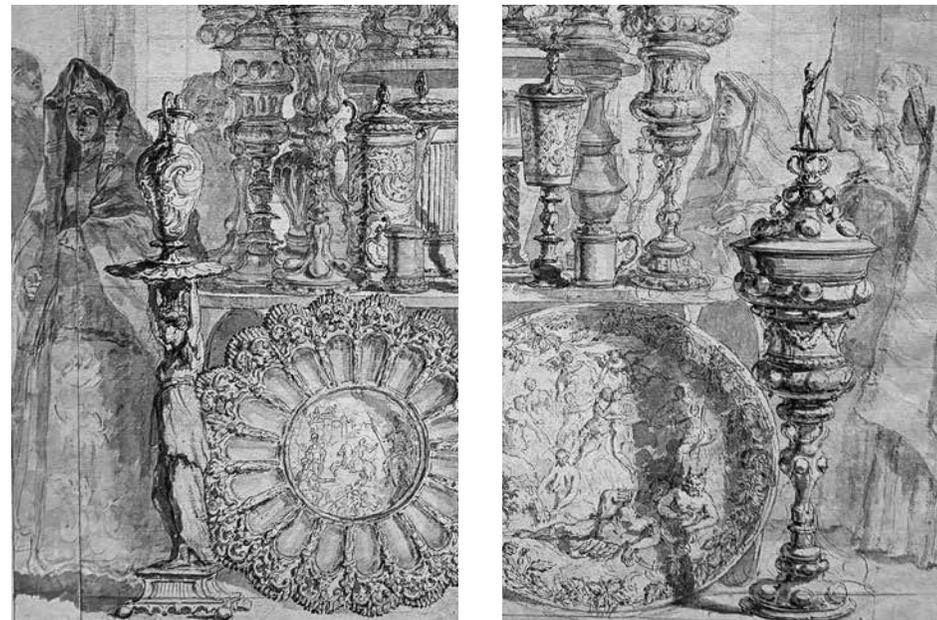
В заключительной композиции Девельи, относящейся к коронационной части и наследующей сюжет от альбома Елизаветы Петровны, изображена Золотая гора в Грановитой палате. (Ил. 21–22.) На этом рисунке Золотую гору — буфет с драгоценной посудой, устроенный у центрального столба Грановитой палаты, — фланкируют две группы неких женских фигур в русских костюмах — сарафанах и кокошниках. (Ил. 23–24.) Они будто обходят центральный столб с задней, невидимой зрителю стороны, участвуя в каком-то ритуально-церемониальном действе. Но кем были эти костюмированные барышни, абсолютно непонятно. Коронация — мероприятие чрезвычайно регламентированное, и каждый, даже самый незначительный, пункт ее программы заранее утвержден, согласован и сохранен для истории. В подробнейшем «Описании вшествия в Москву и коронования государыни императрицы Екатерины II», а также в документах отвечавшей за подготовку церемонии комиссии по коронованию строго указано, кому в какой момент в каком

платье надлежало быть. Так, приветствовать императрицу в день прибытия в Первопрестольную столицу дамам предписывалось в цветных роброндах, а в день коронации дамам высших четырех классов повелели облачиться в робы, «а кто без роб, тому билетов в Грановитую палату не давать» [17, лл. 302–302 об.]. Исследовательская традиция, склонная видеть в русском платье непременно «народный костюм», порождала смелые гипотезы о делегациях купеческих жен или о сопровождении торжественного обеда в Грановитой палате народными песнями и плясками. Однако ничего подобного коронационный церемониал никоим образом не предусматривал. Музыка во время коронационной трапезы и во все последующие дни торжеств исполнялась представителями придворной капеллы и была исключительно итальянской — вокальной и инструментальной, а купцы, хотя на третий день и удостоились аудиенции императрицы, свидетельствовали свою преданность государыне без жен, и приходили в Кремлевский дворец в европейских платьях.

Загадочный сюжет, изображенный Девельи в Грановитой палате, заставляет вновь вспомнить рассказ Пыляева о русском платье императрицы. Могла ли Екатерина появляться на маскарадах и масленичных торжествах зимы 1762–1763 годов в каком-либо костюме, воспринимаемом современниками как «русский»?

Прежде всего надо отметить, что такой шаг был бы радикальным новшеством, поскольку на протяжении всего царствования императрицы Елизаветы Петровны ношение русского платья на маскарадах было строго запрещено⁵² и, соответственно, никогда прежде Екатерина не надевала подобного наряда. Тем не менее в архиве придворного ведомства я обнаружила письмо графа Петра Салтыкова, написанное им императрице после окончания всех коронационных торжеств и ее отъезда из Москвы. «Двора Вашего императорского величества камерлакей Волков, — сообщал Салтыков в Петербург, — отдал мне по отбытии отсюда Вашего императорского величества... золоченый ларчик, в ко-

52 Впервые подобный указ «О платье для приезда на придворные маскарады» был объявлен в декабре 1743 года. В нем императрица повелевала «впредь на маскарад желающим ездить в хорошем и негнусном платье, а в телогреях, полушубках и кокошниках не ездить» [51, с. 955]. Этот же запрет «платье маскарадное иметь самое достойное, а в русских телогреях, також в ямщицком и в другом таком же подобном платье отнюдь не приезжать» повторяется в апреле 1744-го [62, с. 487] и затем постоянно вплоть до смерти государыни (последние два года царствования маскарадов при дворе не было).



23–24. Жан-Луи Девельи. Золотая гора в Грановитой палате. 1763–1767
Фрагменты

тором старинной женской головной убор, и при том объявил, что ваше императорское величество мне его отдать указать соизволили: а куда его здесь на сохранение поставить или в Петербург переслать я не имею высочайшего на то повеления, которого сим испрашивать дерзаю» [22, с. 14].

Это письмо, несомненно, подтверждает возникший уже в первый год царствования интерес Екатерины к старинному русскому костюму. Возможно, само пребывание в первопрестольной столице с ее «старорусским духом» и царскими кладовыми натолкнуло императрицу на идею повнимательнее присмотреться к допетровским уборам. Но скорее, обращение к историческому русскому платью было, как и все культурные начинания зимы 1762–1763 годов, проекцией современных европейских политических практик.

Е. А. Скворцова, подробно проанализировав «костюм правителя как средство репрезентации единения с населением в Европе в XVII —

начале XIX века» [59, с. 236–246], представила широкую панораму использования властью определенных видов одежды или их атрибутов с политическими целями. В частности, «национальное» платье монарха в середине XVIII века служило важным символическим средством демонстрации преданности своей стране, династической генеалогии или приверженности определенным группам подданных. Так, «представители шведской династии Ваза, а затем саксонские курфюрсты короновались в качестве королей Польши в costume польской знати — в жупане и накидке-делии... визуально воплощавших их вхождение в польскую шляхту и верность сарматской идеологии» [59, с. 239]. Аналогичным образом в местном историческом costume происходили и коронации Габсбургов в качестве *Rex Hungariae* и *Rex Bohemiae*. В 1740-е годы сложилась обширная иконография портретов императрицы Марии Терезии в богемском и венгерском платьях и коронах.

В еще одной своей статье Е. А. Скворцова, сравнивая типологию парадных портретов двух императриц, выдвинула очень убедительную гипотезу, что идеологическим и композиционным ориентиром для едва ли не первого официального портрета Екатерины после коронации, заказанного Стефано Торелли, было избрано одно из изображений императрицы Священной Римской империи Мартина ван Мейтенса [87, р. 409]. Художник неоднократно писал Марию Терезию, представляя ее со всеми регалиями власти — императорской мантией, державой, скипетром и сперва тремя, а с 1745 года — четырьмя коронами, соответствовавшими титулатуре государыни: «эрцгерцогиня Австрии, королева Богемии (с 1740) и Венгрии (с 1741), императрица Священной Римской империи, королева Хорватии и Славонии, *etc.*». Причем короны святого Вацлава, святого Стефана, австрийского эрцгерцога и, наконец, Священной Римской империи либо экспонировались рядом с персоной государыни на бархатной красной подушке, либо одна из них в соответствии с костюмом и предназначением портрета венчала царственную голову. Риторика парадного портрета служила цели визуальной пропаганды, демонстрируя императрицу как «мать своих земель» (*Mutter ihrer Länder*) и подчеркивая ее солидарность с местными элитами и патерналистское понимание правления как родительской заботы, требующей от подданных сыновнего послушания [75, р. 41]. (Ил. 25–26.)

Якоб Штелин сообщал, что художник Стефано Торелли прибыл в Москву в феврале 1763 года и «тотчас был занят при дворе и написал



25. Мартин ван Мейтенс. Портрет Марии Терезии в венгерском коронационном платье и короне. 1743
Холст, масло. 147,5 × 113
Национальный музей Венгрии, Будапешт



26. Мартин ван Мейтенс. Портрет Марии Терезии. 1744
Холст, масло. 216,2 × 162,5
Музей истории города Вены

восхитительно красиво ее императорское величество в рост» [71, с. 87]. На этом портрете Екатерина предстает в парадном коронационном облачении — в платье из гладкой серебряной парчи с вышитыми золотой нитью двуглавыми орлами, в императорской мантии, с державой и скипетром, лентой и бриллиантовой цепью ордена Св. Андрея Первозванного. Голову императрицы венчает большая императорская корона. А на подушке рядом впервые в русской императорской иконографии изображены три царские «шапки» Российского государства — Казанская, Астраханская и Сибирская, также соответствующие титулу [87, рр. 408–409].

Для работы над изображением царских венцов Торелли необходимо было либо самому посещать царскую сокровищницу, либо воспользоваться подготовительными рисунками Девильты, трудившегося над коронационным альбомом и имевшим доступ в московские

древлехранилища, кремлевские дворцы, мастерскую и оружейные палаты⁵³. Интерес Девилю к старинным царским инсигниям и облачениям был продиктован тем пунктом в его контракте, где художнику указывалось после коронационных композиций «выдать рисунки, касающиеся до древней Гистории российского государства». Поэтому, зарисовывая необходимый для создания композиций альбома исторический антураж кремлевских дворцов и соборов, а также многочисленные символические артефакты, художник наверняка обращал внимание и на другие исторические предметы, костюмы, оружие и т. д.

На известном портрете Торелли из Русского музея⁵⁴ композиция представлена в несколько усеченном виде, и большая часть казанского венца оказывается за краем изображения. Копии же с портрета Торелли, исполненные Алексеем Антроповым, дают более широкий ракурс, захватывая не только всю подушку с императорскими инсигниями, но и мощные витые колонны заднего плана, что еще больше усиливает сходство изображения с портретами Марии Терезии ван Мейтенса. (Ил. 27.)

Штелин также перечисляет среди картин, исполненных Торелли во время зимних празднеств в Москве, погрудный портрет императрицы «в доспехах и с распущенными волосами в сплетенным в них лавром» [71, с. 87]. Сегодня местонахождение этого полотна неизвестно, но художник неоднократно использовал схожий образ как основу для своих аллегорических композиций, представляющих Екатерину как Минерву⁵⁵. (Ил. 28.) Российская художественная индустрия прославления оценила аллегорический потенциал римской богини войны и мудрой покровительницы наук и искусств задолго до восхождения на престол Екатерины II. Но появление портрета Торелли, где императрица изображена в чешуйчатых доспехах (лорика сквамата), использовавшихся в Римской империи, и с триумфальным лавровым

53 Впоследствии на основании коронационных рисунков Девилю Торелли создал несколько вариантов картины «Коронование Екатерины II 22 сентября 1762 года» (1777. Холст, масло. 83,2 × 124,7. ГТГ, инв. 5823; 1783. Холст, лак, масло. 93 × 142. ГМЗ «Царское село», инв. ЕД-270-Х).

54 Стефано Торелли. Портрет императрицы Екатерины II. Между 1763 и 1766. Холст, масло. 244 × 178. ГРМ, инв. Ж-5808.

55 Стефано Торелли. Екатерина II в образе Минервы, окруженная музами. Конец 1760-х. Холст, масло. 65 × 49,2. ГТГ, инв. 13143; Екатерина II в образе Минервы, покровительницы искусств. 1770. Холст, масло. 318 × 207. ГРМ, инв. Ж-5490; Аллегория на победу Екатерины II над турками и татарами. 1772. Холст, масло. 212 × 356. ГТГ, инв. 6048.



27. Алексей Антропов по оригиналу Стефано Торелли *Портрет императрицы Екатерины II*. До 1766. Холст, масло. 51 × 38. Государственный Эрмитаж



28. Стефано Торелли. *Аллегория на победу Екатерины II над турками и татарами*. 1772. Фрагмент. Холст, масло. 205 × 347. Государственная Третьяковская галерея

венком, очевидно, было не просто вдохновлено классицистическими образцами, но напрямую связано с московскими торжествами, главным мотивом которых выступала репрезентация Екатерины как Минервы. Избранная иконография, по-видимому, была лично одобрена государыней, поэтому различные вариации этого образа многократно повторялись художниками, скульпторами и медальерами.

Помимо Екатерины в облике Минервы Торелли создал еще один погрудный портрет императрицы в русском платье с маской в руке, известный сегодня по анонимной копии. (Ил. 29.) На нем царица представлена в старинном драгоценном головном уборе с фатой, в сарафане и с богатым жемчужным украшением. Жанр этого маскарадного портрета сильно отличается от эффектных парадных изображений Марии Терезии в костюмах ее провинций. Карнавальная маска в руке русской императрицы акцентирует условный, как бы невсамделишний



29. Неизвестный художник по оригиналу Стефано Торелли *Портрет Екатерины II в русском платье*. 1760-е
Холст, масло. 68 × 51
Государственный исторический музей



30. Неизвестный художник *Так называемый портрет Марфы Борецкой*. XVIII в.
Холст, масло. 86 × 68
Государственный исторический музей



31. Неизвестный художник *Портрет царицы Марфы Матвеевны Апраксиной*. XVIII в.
Холст, масло. 78,5 × 61,5
Государственный Эрмитаж



32. Мартин ван Мейтенс. *Портрет Марии Терезии в турецком платье с маскарадной маской*. 1744
Холст, масло. 82,5 × 64,5
Замок Шёнбрунн

характер этого образа, и, вероятно, призвана оправдать сам факт облачения в древний «доцивильный» костюм ее страны. Трансфер европейской практики публичного церемониального «переодевания» правителя композитных империй, происходящего из «чужой» династии, в платье локальных элит несомненно обладал в глазах бывшей немецкой принцессы мощным символическим ресурсом. Однако он вступал в неизбежный конфликт с декларативным запретом на ношение высшими сословиями старинного костюма, базирующимся на авторитете Петра Великого и Елизаветы Петровны. Для нострификации допетровского платья как средства политической пропаганды и символа государственной солидарности требовалась определенная процедура легитимации. В качестве инструмента таковой был предложен маскарад как зрелище заведомо сниженного жанра. Если верить Пыляеву и императрица

публично появлялась в русском платье на улицах столицы, то это, действительно, могло происходить в неофициальном контексте увеселений и забав масленичной недели.

Именно необходимость маски как дискурсивного медиума и старинный характер кокошника императрицы, сходного с головными уборами русских цариц XVII столетия, позволяет считать портрет Торелли самым ранним изображением Екатерины в русском платье и связать его с периодом пребывания двора в Москве в 1763 году. В нем даже можно усмотреть своего рода композиционную перекличку с парсунами русских цариц и женщин царской семьи⁵⁶. (Ил. 30–31.) Только на портрете императрицы плотно закрытый в традиционном костюме верх⁵⁷ сменяется актуальным глубоким декольте, а место церемониального веера в правой руке модели занимает маска, маркирующая созданный

художником образ как характерную для европейских придворных маскарадов игру в «экзотику» и «древность». (Ил. 32.)

Параллельно еще одним приемом легитимации среди элит «вос-создаваемой традиции» становится театрализация. Во время зимних придворных празднеств и маскарадов в Головинском дворце, где жила императрица, состоялся примечательный спектакль. Как сообщает камер-фурьерский журнал, 25 января после того, как «императрица осмотрела репетицию учреждаемого всенародного маскарада», она присутствовала на театральном представлении, «игранном придворными кавалерами, фрейлинами и другими знатными персонами на российском диалекте трагедии и балета» [28, с. 19]. Причем через неделю (2 февраля) трагедию «на российском языке», исполненную кавалерами, дамами, фрейлинами и «генералитетскими дочерьми» перед императрицей повторили вновь [28, с. 28].

Этой трагедией была «Семира» Александра Сумарокова, действие которой разворачивалось в Киевской Руси во времена князя Олега. Ее сюжет, номинально основанный на материале из национальной истории, имел неожиданный для классицистической трагедии счастливый финал. Главные роли в спектакле исполняли придворные, принадлежавшие к ближайшему кругу императрицы. Семиру играла фрейлина и наперсница государыни графиня Прасковья Брюс, Оскольда — граф Григорий Орлов, Олега — сенатский прокурор Щукин, Ростислава — граф Андрей Шувалов, Избрану — графиня Анна Нарышкина, жена обер-шенка, Возведа — камергер Василий Бибииков [74, с. 150].

Постановку начали готовить заранее. Так, И. Е. Забелин приводит сведения, что уже «3 декабря 1762 года ее величество изволила ука-

56 К моменту вступления Екатерины на престол в императорском собрании находилось довольно много портретов членов династии Романовых. Причем именно в коронационный период пребывания в Москве государыня заботилась о пополнении этой коллекции и создании особого «портретного зала» в Зимнем дворце. В октябре 1762 года Бецкой, вернувшийся по делам службы в столицу, сообщал Екатерине в Москву, что развеска в нем «еще не начата, за несобранием оных картин». Однако уже весной 1763 года архитектор Юрий Фельген специально спроектировал новую «портретную» в другом месте дворца, куда поместили портреты всей фамилии Романовых, начиная от Алексея Михайловича, его супруг и «других предков». Подробнее об этом см.: [57, с. 363].

57 См., например: Неизвестный художник. Портрет царицы Марфы Матвеевны. Не позднее 27 апреля 1682. Холст, масло. 89 × 70. ГРМ, инв. Ж-3970; Неизвестный художник. Портрет царицы Марфы Матвеевны Апраксиной. XVIII в. Холст, масло. 91,5 × 69,5. Государственный Эрмитаж, инв. ЭРЖ-529; Неизвестный художник. Портрет царицы Марфы Матвеевны Апраксиной. XVIII в. Холст, масло. 79 × 60. Художественный музей им. М. Туганова, Владикавказ и др.

зать в Головинском летнем дворце сделать малый театр, который был устроен в одной из обширных зал дворца при помощи театрального машиниста Фридриха Гильфердинга... Этот театр, как придворный домашний, предназначался собственно для представлений придворного благородного общества. На масленице 1763 года здесь дана была Сумароковская трагедия “Семира”» [26, с. 466].

Гильфердинг как выдающийся машинист, вероятно, даже на «малой сцене» сумел предусмотреть необходимые механизмы для смены декораций. А поскольку придворный театральный художник Франческо Градицци со своими помощниками был полностью поглощен подготовкой маскарада, то делать декорации для комнатного театра Головинского дворца поручили специально выписанному для этого из столицы «живописного дела мастеру» Ивану Бельскому «с 3 подмастерьями и 13 живописцами»⁵⁸. Впрочем, сложные сценические эффекты для квазиисторической трагедии из древнерусской жизни не требовались, так как все события пьесы согласно правилу «единства места» происходили в одной-единственной локации «княжеского дома».

По традиции драматический спектакль сопровождался хореографическими интермедиями — «русским балетом» и «балетом аркадских пастухов и пастушек» — где примами также выступали дамы и девицы высшей аристократии: дочь обер-гофмаршала Михаила Воронцова Анна Строгонова, графини Мария Нарышкина и Елизавета Сиверс и др. Причем придворный балетмейстер Франц Гильфердинг, по словам Штелина, несколько месяцев репетировал со знатными дворянскими танцовщиками и танцовщицами [73, с. 384]. Также и в оркестре «музыку к трагедии, как и к промежуточным балетам исполняли исключительно русские дворянские любители» [72, с. 269]. На спектакле в императорском дворце присутствовали от 200 до 300 зрителей [74, с. 149]. И камер-фурьерский журнал особо отмечал, что были приглашены иностранные посланники. Возможно, был среди публики и Девельи, патрон которого Григорий Орлов играл в трагедии главную роль.

58 9 января 1763 года Иван Бельской подал доношение в Гофинтендантскую контору, что он с тремя подмастерьями и тринадцатью живописцами приехал из Петербурга, находится при Головинском дворце для исправления оперы и ныне делает для трагедии «новые декорации» [38, с. 4]. Под оконченными декорациями для оперы Бельской, видимо, имел в виду «камерную постановку» «Цефал и Прокрис». Она состоялась 10 января, о чем есть соответствующая запись в Камер-фурьерском журнале: «...в 8 часу в присутствии ее императорского величества играна была малыми придворными певчими в столовой комнате на российском диалекте опера» [28, с. 7].

Историческое зрелище, по свидетельствам современников, было оформлено наилучшим образом⁵⁹. Граф Бакингамшир в письме графу Галифаксу особо отмечал великолепие декораций и всей обстановки:

...рассеянность последней недели карнавала слишком велика, чтобы я мог сообщить что-либо важное от общения с правительством, но я не могу закончить, не сделав некоторого замечания о развлечении, на котором я присутствовал вчера вечером. Это была русская трагедия, которая была представлена во дворце перед императрицей, в великолепном зале, оборудованном по этому случаю, со сценой, кулисами и всеми надлежащими декорациями. Темой драмы была русская история, и, насколько можно судить, читая неправильный французский перевод, ее чувства и диалоги сделали бы честь любому автору, в любой стране. Графиня Брюс исполняла главную роль с таким вдохновением, легкостью и уместностью, которые редко можно встретить даже среди тех, кто воспитан на сцене. Два других персонажа были восхитительно представлены графом Орловым и сыном покойного фельдмаршала Шувалова. Фигура графа Орлова очень выразительна и имеет некоторое сходство с фигурой графа Эррола. После пьесы было представление с танцами, которые исполняли фрейлины и несколько первых дворян. Я полагаю, что такого количества прекрасных женщин не видели ни на одной сцене, и должен добавить, что немногие страны могли бы их представить. Особенно отличились графиня Строгонова, дочь великого канцлера, графиня Нарышкина и молодая дама, сестра полковника Сиверса, который находился в Англии, и дочь великого маршала двора. Оркестр состоял из джентльменов. Элегантность и великолепие всего действия были таковы, что их беспристрастное описание может показаться преувеличением, но и оно едва ли соответствует действительности. Если учесть, как мало лет прошло с тех пор,

59 А. Евстратов обращает внимание, что французский и британский посланники, присутствовавшие в конце января не только на этом спектакле, но и на представлениях придворными любителями двух пьес Вольтера (трагедии «Заира» и одноактной комедии «Нескромный»), в своих депешах останавливаются исключительно на русской пьесе, хотя могли следить за ходом ее действия только благодаря плохому переводу. Причину этого исследователю видит в присутствии на сцене Григория Орлова, одного из героев государственного переворота и фаворита, а также приближенной к Екатерине графини Брюс, которых иностранные дипломаты рассматривали как агентов возможного влияния на императрицу [82, pp. 70–71].

как в этой стране впервые появились изящные искусства, и что значительную часть этого времени они едва ли культивировались, то покажется весьма необычным, что столь совершенное представление можно было спланировать и осуществить за несколько недель⁶⁰.

В отличие от своего покойного супруга Петра III и своего кузена кронпринца, а затем короля Швеции Густава III Екатерина сама не играла ни в оркестре, ни на сцене. Но это отнюдь не означает, что она оставалась в стороне от придворных постановок января 1763 года⁶¹. В частности,

60 Дипломатическая переписка английских послов и посланников при русском дворе. Сборник Императорского Русского исторического общества. Т. XII. СПб., 1873. С. 77–79. В дальнейшем Бакингамшир признавался, что расхваливал представление, зная о перлюстрации дипломатической почты и рассчитывая польстить таким образом Екатерине. Тем не менее восторженному отзыву британского дипломата вторит и граф Михаил Воронцов в письме к племяннику от 31 января, давая волю родительской гордости и тщеславию: «На сей неделе были при дворе представлены чрез придворных кавалеров и фрейлин две трагедии, одна на французском языке — «Заир», а другая на российском — «Семира», и был балет огромной также из придворных кавалеров и фрейлин, в том числе и дочь моя нарочито танцевала к немалому удовольствию Ее величества и всего двора. При сих спектаклях дозволено быть и чужестранным министрам, и можно сказать без хвастовства, что лучше многих посредственных актеров наше дворянство, как в трагедии, так и в балете отлично себя показали, а особливо в Русской [трагедии] графиня Прасковья Александровна Брюсова и граф Андрей Петрович Шувалов и граф Григорий Григорьевич Орлов... в балете граф Петр Александрович Бутурлин и Марья Павловна Нарышкина, да Сиверсова дочь первые персонажи представляли... Для веселья публики ЕИВ повелела сделать большие горы для катания и маскарад по улицам, представляющий многие пороки людские и за ними следующие добродетели. К сему маскараду обучены фабришны, и разные городские люди, числом до 1000 человек, были наряжены приличными одежаниями своих персонажей со многими колесницами. Словом сказать, такого публичного увеселения в России не бывало. При случае курьера я пришло к вам печатное описание, а на почте дорого станет» [47, с. 204–205].

61 Санкционированные (если не инициированные) императрицей вельможные любительские спектакли были устроены по образцу дилетантских ораниебаумских концертов и выступлений с участием великого князя Петра Федоровича и его приближенных. А также, возможно, ориентировались на практику дворцового театра официальной фаворитки Людовика XV мадам де Помпадур, получение ролей в спектаклях которого имело существенное значение для личного и родового престижа. Французский посланник де Бретей сообщал в одной из своих депеш, что чрезвычайно бурные московские праздники были призваны консолидировать дворянство вокруг Екатерины и отвлечь его от внутривполитических проблем: «Императрица хочет всех развлечь, и эта доброта тесно связана с политикой: когда тебя занимают удовольствия, ты меньше думаешь об интригах» [19, с. 139]. Этой же версии, что представления на сюжет из русской истории, разыгрываемые перед императрицей ее приближенными, не только поднимали дух патриотизма, но и завуалировано прославляли новую государыню, демонстрируя лояльность элит, придерживаются и современные историки театра [82; 9].

выбор из всех пьес А. П. Сумарокова именно «Семиры», как убедительно показал историк театра А. Евстратов, был продиктован желанием самой императрицы, а также политическим подтекстом трагедии⁶². Прежде всего императрицу привлекало обращение к национальной истории, причем к одному из ключевых ее эпизодов — династической консолидации новгородских и киевских земель в руках Рюриковичей⁶³. Приятным дополнением служило и то, что главным положительным и прославляемым в трагедии персонажем выступал Олег, князь Новгородский (регент при несовершеннолетнем Игоре, наследнике Рюрика), который вовсе не по праву крови, а в результате военного похода оказался на киевском престоле, но своим великодушием, благородством и государственным умом заслужил славу героя и достойное место в истории.

Весьма интересно складывался и художественный контекст придворного представления. Так, 16 января на сцене Головинского оперного дома профессиональными актерами была показана трагедия Сумарокова «Хорев»⁶⁴, посвященная более раннему этапу становления русской государственности и хронологически являющаяся предысторией «Семиры».

Можно не сомневаться, что императрица и вельможные дилетанты накануне собственного выступления смотрели спектакль с особым вниманием. Но еще большее значение несомненно имела конкуренция с «настоящей» профессиональной постановкой той же «Семиры». Исполнение трагедии в придворном театре состоялось 29 января (то есть через три дня после любительского представления). Главную роль Оскольда

62 В 1772 году в письме Вольтеру Екатерина описывала ее как «лучшую из [трагедий] Г. Сумарокова». В том же году «Семиру» играли на масленицу воспитанницы Смольного монастыря, и в Петербурге был поставлен одноименный «трагико-пантомимный балет», в котором Г. Анджолини адаптировал трагедию Сумарокова [24, с. 32].

63 Сумароков обратился к эпохе Киевской Руси, почерпнув исторические сведения об основании Киева из многократно переиздававшегося киевского «Синопсиса» (1674), а в разработке драматического конфликта воспроизвел коллизии, лежащие в основе трагедии П. Корнеля «Цинна» и оперы П. Метастазиио «Титово милосердие», которые драматург хорошо знал. Примечательно, что, готовя первое издание пьесы, Сумароков в 1768 году внес изменения в трактовку образа Олега. В тексте окончательной редакции он из Новгородского князя превратился в правителя Российского престола [64, с. 461].

64 А. Т. Болотов в своих воспоминаниях описывал представившийся ему 16 января «случай видеть придворными актерами самую ту трагедию представляемую, которая была мне почти вся наизусть знакома: а именно “Хорева”. Театр сей был тогда еще деревянный и построенный на поле неподалеку от Головинского дворца и набит был в сей раз таким множеством народа, что мы насилу могли с ним выгадать себе местечко в партерах. И удовольствие, которое я имел при смотре сей трагедии, было неопишанное, а не менее увеселяла слух мой и придворная музыка» [11, стлб. 391].

исполнял гений русской сцены Федор Волков, Семиру играла Татьяна Троепольская, Ростислава — Иван Дмитриевский [60, с. 292, 556].

Видимо, сравнение не было убийственным для самолюбия придворных любителей⁶⁵, и они повторили свой вариант прочтения пьесы в присутствии императрицы еще через три дня, 2 февраля. Помимо собственных талантов аристократические актеры могли рассчитывать и на эффект постановочной части — бутафории и костюмов. В то время «гардеробная часть» придворной оперной, а тем паче — драматической труппы была внеисторична и максимально условна. Как правило, для русских и французских трагедий, считавшихся по сравнению с операми-серия простыми спектаклями, костюмы даже специально не шили, а использовали подходящие «из подбора». Всякие «вышитые епанчи», кафтаны «с горностаевым воротником» (для ролей августейших персон) и без него, «юбки с позументом и бахромой» и атласные «манты» (мантии) кочевали из спектакля в спектакль⁶⁶. На этом фоне блеснуть специально подготовленными, отличающимися от придворных платьев «старинными» костюмами для создания сценического образа было бы для любительской сцены удачным ходом⁶⁷.

Все эти представления, состоявшиеся буквально накануне всенародного «Торжества Минервы», дают некоторые основания предположить, что если великосветские дилетанты представляли древнерусских и варяжских князей и княжон в «русских костюмах», то их же могли использовать и для придворного выезда и последующих домашних

65 Единственный скептический отзыв об актерских способностях исполнителя главной роли Г. Орлова высказал французский посланник де Бретей. Он назвал его игру «весьма неловкой» и довольно цинично писал в донесении, что, несмотря на это, императрица то и дело привлекала его внимание, а также внимание австрийского посла, высказывая свои неумеренные восторги в адрес своего фаворита.

66 См. список оперного платья, принятого 16 и 18 января 1763 года: [42, л. 1–6].

67 О том, что практика изготовления специальных костюмов для спектаклей придворных любителей имела место, косвенно свидетельствуют данные этого же времени других европейских дворов. Так, в графическом собрании Альбертины хранится несколько эскизов костюмов Жана-Батиста Пильмана, предназначавшихся для частных представлений венского двора 1763–1765 годов. Особенно интересно, что среди них помимо китайских, турецких и «рустических» платьев есть и изображение венгерского костюма (Ж.-Б. Пильман. Девушка в венгерском платье. Бумага, перо, тушь, акварель. Графическое собрание Альбертина, Вена, inv. 12374) [80, р. 202]. Аналогичные сведения приводит М. Берлова и относительно шведского придворного театра любителей, возглавляемого крон-принцем Густавом. В частности, исследователь описывает ситуацию, когда Густав явился на обычный (не маскарадный) ужин в обществе придворных в театральных костюмах, выставив себя, по мнению двора, на посмешище [9, с. 120].

и дворцовых маскарадов⁶⁸. Как бы то ни было, сам факт устройства любительского аристократического спектакля из русской истории с дальновидным приглашением представителей иностранных государств может говорить о том, что ближний круг императрицы мог быть облачен в эти дни в «национальное платье», а героини Девельи на рисунке, исполненном по следам московских событий, возможно, сошли к Золотой горе с придворных подмоствок. Были ли они созданы специально или почерпнуты в «бабушкиных сундуках» старобоярских московских домов и мастерской палаты Кремля, точно узнать уже едва ли возможно.

Тридцать пять лет спустя подобная практика «переодевания» в костюмы только что виденных на сцене театральных героев из русской истории станет для московского общества обычной. Так, Сергей Глинка вспоминал о постановке в 1798 году своей оперы «Наталья, боярская дочь», написанной по повести Н. М. Карамзина [37]: «...после первого представления моей Натальи, в первый маскарад в зале Благородного Собрания, князь Ю. В. Долгорукий явился в одежде боярина Матвеева; зять его, Алексей Иванович Горчаков, в одежде Алексея; знаменитая княгиня Дашкова в наряде Натальи, и так далее. Таким образом вся опера моя перешла в маскарад» [14, с. 184]⁶⁹. Однако, для того чтобы подобное поведение вошло в культурный оборот, первоначально требовались несомненные усилия и выработка определенной властной стратегии.

Устройство всенародного маскарада, а также кардинальная модернизация программы и художественного языка коронационного альбо-

68 Перед первым маскарадом нового царствования, состоявшимся 27 декабря 1762 года, специально объявили, что приходить можно только высшей аристократии, но зато абсолютно в любом костюме по личному выбору: «...съезд иметь всем придворным и знатым персонам и чужестранным и всему дворянству в масках, а в платье маскарадном кто в каком похочет». Поэтому для проверки личности «приезжающим персонам у дверей маски снимать, а приставленным к пропуску гоф-фурьеру и лейб-гвардии обер-офицеру спрашивать о чинах» [27, с. 67]. Таким образом попасть на маскарады могло лишь избранное общество. Например, не последний тульский дворянин А. Т. Болотов жаловался, что все балы и маскарады «даваны были только при дворе во дворце Головинском, а туда не всем можно было иметь вход, а места мало было и для одних знатных; то в сих и не могли мы иметь ни малейшего соучастия, а довольствовались уже своими, приватными съездами и вечеринками, а днем — катанием и ездою в санях по всем лучшим улицам и к горам, на которых народ веселился катаньем» [11, с. 391].

69 В воспоминаниях, написанных много лет спустя после описываемых событий, вероятно, произошла аберрация. Едва ли княгиня Е. Р. Дашкова, практически ровесница Ю. В. Долгорукова, которой в 1798 году исполнилось 55 лет, пришла бы на маскарад в образе юной Натальи.

ма свидетельствуют о знакомстве императрицы с соответствующим опытом политической репрезентации в других странах. Во многом благодаря влиянию Бецкого уже через полгода после восшествия на трон Екатерина существенно расширила традиционный репертуар имперских практик взаимодействия как с подданными, так и с зарубежными державами. Организация маскарада и увеселений для придворных и народа не была исключительно внутренним актом — о них широко сообщалось и в зарубежной печати, и в личной дипломатической переписке. Таким образом московские праздники демонстрировали всему миру принадлежность российской государыни к элитарному клубу просвещенных властителей, заботящихся о морали и воспитании своих подданных, а также мягко наставляющих их посредством развлечений, полезных для нравственности и здоровья. Примечательно, что «выстрелили» буквально все «заряженные» организаторами послания⁷⁰. Усвоив и виртуозно адаптировав к российскому контексту новые технологии символического обмена, в коронационных дипломатических подарках и развлечениях императрица сделала первый шаг, чтобы представить свою страну на глобальной карте империй как обладающую собственной национальной идентичностью и историей, а российские искусства и науку — как живую и творчески продуктивную смесь русских и европейских элементов культурного трансфера.

70 Не только в иницированных с российской стороны публикациях в европейской прессе описаний де Буяра, но и в ряде независимых хроник сообщалось обо всех важных пунктах московских торжеств: народном маскараде, горах и придворных спектаклях. Так, анонимный корреспондент французского журнала *Suite de la Clef* сообщал «вести с Севера»: «Вся масленица была отмечена балами, празднествами и развлечениями. В течение последних трех дней народу было показано особое зрелище. Добродетели и пороки, представленные в лицах с их атрибутами, были везены на богато украшенных колесницах, которые прошестьовали по всем главным улицам Москвы, где тогда находился двор. Ее Императорское Величество после наблюдения этого маскарада, вышла на улицы 12 февраля (во французском издании дата приводится по григорианскому календарю, что соответствует 1 февраля по “московскому” юлианскому летоисчислению. — А. К.) и проехала по городу на санях, напоминающих венецианскую гондолу. Ее сопровождала большая свита придворных, а за ней следовало множество саней самых разных форм. На одной из городских окраин для развлечения публики были воздвигнуты ледяные горы с идеально гладкими склонами. На очень широких ледяных постаментах были установлены невероятно высокие столбы, к вершинам которых были прикреплены призы для тех, кто отважился их достать. Два общества, состоявшие из придворных господ и дам, 7 и 9 февраля представили императрице две трагедии: одну французскую, другую русскую» [83, pp. 373–374].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алексеева М. А. Художник Жан-Луи Девильи (1730–1804) // Вопросы теории и истории русского искусства II половины XVIII века. СПб., 1997. С. 25–35.
2. Алексеева М. А. Жан-Луи Девильи, его помощник Михайло Махаев и Стефано Торелли: «Коронация Екатерины II в Успенском соборе» // Страницы истории отечественного искусства. X–XX вв. СПб., 1997. Вып. 3. С. 27–35.
3. Алексеева Н. Ю. К вопросу об участии А. П. Сумарокова в подготовке Большого маскарада («Торжествующая Минерва») 1763 года // Русская литература. 2023. № 4. С. 139–150.
4. Аронова А. А. Коронационные декорации как политический текст: Екатерина I – Екатерина II // Искусствознание. 2017. № 3. С. 170–211.
5. Аронова А. А. Триумфальные маршруты Петра I как прецедент формирования светского публичного пространства: Азов, Полтава, Дербент // Искусствознание. 2022. № 4. С. 118–155.
6. Б. Ф. Иван Иванович Бецкий // Иллюстрация. 1847. Т. IV. С. 150–152.
7. Бахарева Н. Ю. «Вернейший и благодарнейший подданный князь Потёмкин-Таврический» // «Это сам Потёмкин!» К 280-летию светлейшего князя Г. А. Потёмкина-Таврического. Каталог выставки. СПб., 2020. Т. 1. С. 13–51.
8. Бенуа А. Н. Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны. СПб., 1910.
9. Берлова М. С. Любительский театр при дворах просвещенных монархов Густава III и Екатерины II // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2018. № 2. С. 117–128.
10. Берхгольц Ф. Дневник камер-юнкера Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого, в 1721–1725 гг. Ч. 2. М., 1860. С. 69–72.
11. Болотов А. Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова. Описанные самим им для своих потомков / Публ. М. И. Семевского. СПб., 1871. Ч. 2.
12. Быкова Ю. И. Ювелирная мастерская при русском императорском дворе в XVIII веке // Материалы и исследования/ФГБУК «Гос. ист.-культ. музей “Московский Кремль”». Вып. 29. М., 2019. С. 244–267.
13. [Висковатов А. В.] Историческое описание одежды и вооружения Российских войск с рисунками. СПб., 1842. Т. 3.

14. [Глинка С. Н.] Записки Сергея Николаевича Глинки. СПб., 1896.
15. Готье Т. Путешествие в Россию. М., 1988.
16. Дашкова Е. Р. Записки, 1743–1819. Л., 1985.
17. Дела производимые по комиссии учреждения церемонии благополучно совершившейся коронации ее императорского величества. РГАДА. Ф. 248 (Сенат). Оп. 90. Ед. хр. 7470.
18. Дела производимые по комиссии учреждения церемонии благополучно совершившейся коронации ее императорского величества. РГАДА. Ф. 248 (Сенат). Оп. 90. Ед. хр. 7473.
19. Дипломатическая переписка французских представителей при дворе Екатерины II. Сборник Императорского Русского исторического общества. СПб., 1912. Т. 140.
20. Дмитриева Е. Е. Французские салоны: от социального ритуала к литературной практике // Шаги/Steps. 2022. Т. 8. № 2. С. 102–123.
21. Доклад А. Бестужева-Рюмина... // Сборник Императорского Русского исторического общества. СПб., 1871. Т. VII. С. 157–158.
22. Донесение графа Петра Салтыкова о ларчике со старинным женским головным убором. От 17 июля 1763 года. РГАДА. Разряд XIV (Придворное ведомство). Оп. 1. Ед. хр. 211.
23. Дризен Н. В. Материалы для истории русского театра. М., 1905.
24. Евстратов А. Г. Екатерина II и русская придворная драматургия в 1760-х – начале 1770-х годов. Дис. ... кандидата филологических наук. М., 2009.
25. Жданова А. Е. Жан-Луи Девильи в Москве. К истории создания Коронационного альбома Екатерины Второй // Актуальные проблемы теории и истории искусства. СПб., 2023. Т. 13. С. 581–589.
26. Забелин И. Е. Опыты изучения русских древностей и истории. М., 1873. Часть II.
27. Камер-фурьерские журналы... 1762 года. СПб., [185?].
28. Камер-фурьерские журналы... 1763 года. СПб., [185?].
29. Костин А. А. Московский маскарад «Торжествующая Минерва» (1763) глазами иностранца // Русская литература. 2013. № 2. С. 80–113.
30. Кузнецова Л. К. Георг-Фридрих Экарт и Алмазная мастерская. Его отношения с Поэзе и работа над короной Екатерины II // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник-1989. М., 1990. С. 379–391.
31. Майков П. М. И. И. Бецкой. Опыт его биографии. СПб., 1904.

32. *Маккавейский Н. К.* Педагогические идеи Екатерины Великой и Бецкого. Из истории воспитания в России. Киев, 1904.
33. Материалы и документы по истории музыки. XVIII век / Сост. М. Иванов-Борецкий. М., 1934.
34. *Метастазιο П.* Милосердие Титово. Опера с прологом. Представленная во время высокотожественного дня коронации е. и. в. Елисаветы Петровны... М., [1742].
35. *Метастазιο П.* Олимпиада. Трагедия на музыке. Представленная в Москве 1762 года ноября 24 дня в день тезоименитства ея императорского величества, великия государыни императрицы Екатерины Алексеевны... [М.], 1762.
36. *Монтескьё Ш.* О духе законов. М., 1999.
37. Наталья, боярская дочь. Опера в двух действиях; почерпнутая из Сказки под сим заглавием; [муз. Д. Н. Кашина]; либреттист С. Н. Глинки; комп. Д. Н. Кашин. [М.], 1798.
38. О выдаче подмастерью и живописцам денежного жалования за исправление в Головинском оперном доме декораций. 1762. РГАДА. Ф. 1239 (Московский дворцовый архив). Оп. 3. Ч. 81. Ед. хр. 41412.
39. О выкопани пруда и заровнении мест около Головинского оперного дома для катальных гор и прочих строений. 1763. РГАДА. Фонд 1239 (Московский дворцовый архив). Оп. 3. Ч. 81. Ед. хр. 41422.
40. О живописце Дювиле. 1763. РГАДА. Разряд XVII (Государственный архив). Оп. 1. Ед. хр. 304.
41. О покупке в Волыне волов, баранов и козлов для маскарадных повозок и о привозе малороссийских людей с волынками и свирелями для игры в маскараде. 1763. РГАДА. Ф. 1239 (Московский дворцовый архив). Оп. 3. Ч. 81. Ед. хр. 41419.
42. О приеме оперного платья от штаб капитана Генриха Гольца. РГАДА. Ф. 1239 (Московский дворцовый архив). Оп. 3. Ч. 81. Ед. хр. 41416.
43. О разломке в Покровском саду катальной горы. РГАДА. Ф. 1239 (Московский дворцовый архив). Оп. 3. Ч. 81. Ед. хр. 266.
44. О сделании у Покровского дворца катальной горы и прочего. 1763. РГАДА. Ф. 1239 (Московский дворцовый архив). Оп. 3. Ч. 81. Ед. хр. 41418.
45. *Панченко А. М.* «Потемкинские деревни» как культурный миф // *Панченко А. М.* Русская история и культура. Работы разных лет. СПб., 1999. С. 462–475.
46. Письма И. И. Бецкого к императрице Екатерине Второй / Комментарий П. М. Майкова // Русская старина. 1896. Т. 88. № 11. С. 383–384.

47. Письма государственного канцлера графа М. Л. Воронцова к племяннику его графу А. Р. Воронцову // Архив князя Воронцова. Кн. 31. М., 1885.
48. *Погосян Е.* Ломоносов и Химера: отражение литературной полемики 1750-х годов в маскараде «Торжествующая Минерва» // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VI (Новая серия): К 85-летию П. С. Рейфмана. Тарту, 2008. С. 11–24.
49. *Погосян Е.* Момус и Превратный свет в маскараде «Торжествующая Минерва» // И время и место. Историко-филологический сборник к 60-летию А. Л. Осповата. М., 2008. С. 55–72.
50. *Погосян Е.* К предыстории «Торжествующей Минервы»: И. И. Бецкой и М. М. Херасков в кругу организаторов маскарада // Пермьяковский сборник. М., 2010. Ч. 2. С. 111–127.
51. Полное собрание законов Российской Империи с 1649 года. Т. 11 (1740–1743). СПб., 1830. № 8827.
52. Полное собрание законов Российской Империи с 1649 года. Т. 16 (28 июня 1762–1764). СПб., 1830. № 11723.
53. *Пыляев М. И.* Маскарады в России во времена Екатерины Великой // *Пыляев М. И.* Старое житъе. Очерки и рассказы в бывших в отшедшее время обрядах, обычаях и порядках в устройстве домашней и общественной жизни. СПб., 1892.
54. *Пятковский А. П.* Иван Иванович Бецкий (историко-биографический очерк) // Дело. 1867. No 4. С. 287–308.
55. *Ракова А. Л.* Праздник — любимая игрушка государей. Торжества и празднества в европейской гравюре XVI–XVIII столетий из собрания Эрмитажа. Каталог выставки. СПб., 2004.
56. *Ренне Е. П.* Екатерина Великая — соавтор проекта Галереи портретов Чесменского дворца // Труды Государственного Эрмитажа. Т. ХСVI. Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга. СПб., 2018. С. 358–370.
57. *Ренне Е. П.* План «монументальной пропаганды» И. И. Бецкого // Труды Государственного Эрмитажа. Т. ХСI. Памяти Галины Николаевны Комеловой. СПб., 2018. С. 100–113.
58. Собственноручные замечания Екатерины, хранившиеся между письмами ее к И. П. Елагину о непристойности представления на придворной сцене жертвоприношения языческим богам и о трудностях аллегорических балетов. Сборник русского исторического общества. СПб., 1871. Т. VII.

59. Скворцова Е. А. Костюм правителя как средство репрезентации символического единения с населением в Европе в XVII – начале XIX века // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2022. № 12. С. 236–246.
60. Старикова Л. М. Театр и зрелища российских столиц в XVIII веке. М., 2018.
61. Старикова Л. М. Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника, 1730–1740. Вып. 1. М., 1995.
62. Старикова Л. М. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника, 1741–1750. Вып. 2. Ч. 2. М., 2005.
63. Старикова Л. М. Театральная политика Екатерины II // Театрокрация. Екатерина II и опера / Авт.-сост. А. С. Корндорф. М., 2022. С. 332–351.
64. Сумароков А. П. Драматические произведения. Л., 1990.
65. Сумароков П. Черты Екатерины Великой. СПб., 1819.
66. Торжествующая Минерва. Общественное зрелище, представленное большим маскарадом в Москве 1763 года, января дня. [М.], [1763].
67. Фагурел Ю. Е. Маскарадные сани в придворных костюмированных празднествах XVIII века. Атрибуция и музейное использование. Дис. ... кандидата исторических наук. М., 2018.
68. Фруменкова Т. Г. И. И. Бецкой в странах Западной Европы (1756–1761 гг.) // Вестник Герценовского университета. СПб., 2009. № 2 (64). С. 63–67.
69. Фруменкова Т. Г. Екатерина II и И. И. Бецкой (1762–1763 гг.) // Вестник Герценовского университета. СПб., 2009. № 4 (66). С. 70–75.
70. Чистович И. А. Материалы об Иване Ивановиче Бецком // Чтения в Императорском Обществе Истории и Древностей Российских при Московском Университете. 1863. Кн. IV. С. 81–156.
71. [Штелин Я]. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. М., 1990. Т. 1.
72. Штелин Я. Известия о музыке в России // Малиновский К. В. Материалы Якоба Штелина. СПб., 2014. Т. 3.
73. Штелин Я. Известия о танцевальном искусстве и балетах в России // Малиновский К. В. Материалы Якоба Штелина. СПб., 2014. Т. 3.
74. Штелин Я. Мемуары о театре в России // Малиновский К. В. Материалы Якоба Штелина. СПб., 2014. Т. 3.
75. Braun B., Kusber J., Schnettger M., Hg. Weibliche Herrschaft im 18. Jahrhundert. Maria Theresia und Katharina die Große. Bielefeld, 2020.

76. Cartari V. Imagini delli dei de gl'Antichi [1647]. Milano, 2004.
77. Description de la fête donnée par la ville de Paris à l'occasion du mariage de monseigneur le Dauphin, avec la princesse Marie-Josophe de Saxe, le 13. février MDCCXLVII. Paris, [174?].
78. Fêtes publiques données par la ville de Paris à l'occasion du Mariage de Monseigneur le Dauphin, les 23 et 26 février M. DCC. XLV... Paris, [174?].
79. Franz Th. Entre apparat et commodité: le service de la table des ducs de Lorraine à Luneville au XVIII siècle // Châteaux, cuisines & dépendances / Ed. par A.-M. Cocula, M. Combet. Scripta Mediavalia 26. Bordeaux, 2014. Pp. 233–250.
80. Gordon-Smith M. Jean Pillement at the Imperial Court of Maria Theresa and Francis I in Vienna (1763 to 1765) // Artibus et Historiae. 2004. Vol. 25. No. 50. Pp. 187–213.
81. Heath E., Milam J. The Science of the Thrill: Russian Sliding Hills under Elisabeth Petrovna and Catherine II // Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes. An International Quarterly. 2022. Vol. 42. Pp. 173–193.
82. Evstratov A. Les Spectacles francophones à la cour de Russie (1743–1796). L'invention d'une société, Oxford, 2016.
83. Nouvelles etrangeres: etats du Nord // Suite de la Clef, ou Journal historique sur les matieres du tems. 1763. Mai. Pp. 372–374
84. Phillips C. Ivan Ivanovich Betskoy – a European in Russia // L'Empire de Catherine la Grande, nouvelles approches / Ed. by F.-D. Liechtenhan, T. Claeys. Paris, 2022. Pp. 369–384.
85. Ripa C. Iconologia / Comment. S. Maffei. Testo stabilito da P. Procaccioli. Torino, 2012.
86. Le Sacre de Louis XV, Roy de France et de Navarre, dans l'Eglise de Reims, le Dimanche XXV Octobre MDCCXXII. [s. l.], [s. n.].
87. Skvortcova E. Female Rulers of the Two Empires: Representation Strategies of Maria Theresa and Catherine the Great // Die Repräsentation Maria Theresias: Herrschaft und Bildpolitik im Zeitalter der Aufklärung / W. Telesko, S. Hertel, S. Linsboth, Hg. (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts. Bd. 19). Wien, 2020. S. 406–414.