

Анна Корндорф

**МНЕМОНИЧЕСКИЕ ПРОГРАММЫ РУССКИХ ИМПЕРАТОРСКИХ  
РЕЗИДЕНЦИЙ XVIII ВЕКА.  
МЕТАМОРФОЗЫ ПАМЯТИ**

Архитектура прошлого – это всегда символ памяти или забвения о нем. Нет более выразительного образа разрушенной памяти, чем преданные тлену руины, ведь само имя архитектуры как «монументального искусства» хранит в себе идею действенной, пробуждающей памяти (латинское слово «памятник», «monumentum» происходит от глагола «monere», что означает «помнить», «знать», и окончания «mentum», которое можно перевести как «действенное средство». Таким образом, монумент – это «действенное средство, чтобы помнить»<sup>1</sup>). На стыке памяти и забвения берут начало многие явления, обозначившие целые вехи в истории европейской архитектуры и культуры – из оставленной на могиле и поросшей акантом корзины рождается тосканский ордер, в противоборстве памяти и забвения кроются истоки масонства и рождаются строительные технологии Нового времени, одни и те же прожекты возрождения памяти о былом величии движут циркулем в руке архитектора и императорской дланью на полях сражений.

Особое место в этом бесконечном ряду архитектурно-мемориальных ассоциаций занимают сооружения и проекты, чье существование изначально сопряжено с идеей памяти. В истории искусства связь архитектуры

<sup>1</sup> Слово «monument» в значении «гроб», «могила» было известно в романских языках уже в период позднего Средневековья, однако в более широком смысле – как «сооружение или здание, построенное в память о знатном человеке, действии или событии» – впервые появляется в европейском обиходе на рубеже XVI–XVII веков – см.: Online Etymological Dictionary: [http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=monumentum&searchmode=none](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=monumentum&searchmode=none) (дата обращения 3.06.2016).

и памяти традиционно рассматривается в двух аспектах: в рамках изучения собственно мемориальных сооружений, основная функция которых – увековечение памяти о мертвых или о случившихся событиях, и в лоне риторической традиции, где архитектурным формам уготована роль образов места (*loci*), стимулирующих память и облачающих духовные и гносеологические интенции<sup>1</sup>.

Обе эти традиции имеют давнюю историю и собственный круг архитектурных памятников – гробниц, мавзолеев и храмов, с одной стороны, и герметических театров памяти, с другой. И хотя неугасающее вплоть до Нового времени искусство памяти (*ars memoriae*) значительно расширило возможности архитектурной рефлексии, включив ее в орбиту риторики и сделав вместилищем философского и даже магического знания о мироздании, сооружениям, выходящим за рамки перечисленного круга, не часто удается предъявить «мнемоническую программу» в качестве смыслообразующего фактора своего существования. Возможно, отчасти это объясняется тем, что сугубо иконографическая и номиналистическая преемственность одних построек по отношению к другим, дающая бесконечную пищу для исследований, обращена не столько к социальной, сколько к собственной «внутренней» памяти архитектуры и подразумевает некую живую неотрефлексированную преемственность форм и образов в рамках избранной типологии. Однако, на мой взгляд, здесь не менее важно и другое – обращение к уже существующей постройке в качестве образца предполагает не только его рецепцию, но и интерпретацию архитектором и заказчиком в качестве некоего вместилища смысла, транслировать который и призвано возводимое «по образу и подобию» здание.

Поэтому в своем докладе я хотела бы предложить некоторые размышления, возникающие на пересечении этих двух редко встречающихся друг с другом методологических подходов. Суть этих размышлений состоит в том, что если прежде в центре внимания историков архитектуры были «собственно» мемориальная и иконографическая традиции, которые давали формальный материал для исследования авторства и географии путей влияния и заимствований, а также разработки общих историко-биографических тем, то теперь объектом исследования стали не просто мемориальная программа сооружения или его иконографическая преемственность – «генетическая» память о своем архитектурном прототипе, – а сам феномен памяти (*memoria*) в архитектурной программе, его природа и способ его выражения. В этом смысле любопытным может быть сравнение разных «культур

<sup>1</sup> Идея использования архитектурных сооружений в качестве одного из инструментов мнемотехники, восходит к трактату Квинтилиана для риторов «*Institutio oratoria*». Классическое искусство памяти (*ars memoriae*) предполагает выбор какого-нибудь просторного здания, состоящего из самых разнообразных помещений и обильно украшенного статуями, нишами и т.д. С каждым из них связывается определенный визуальный образ готовящейся речи, и чтобы оживить ее в памяти и произнести наизусть в неукоснительной точности оратору достаточно мысленно последовательно обойти выбранное им для запоминания здание, извлекая из запечатленных мест образы, которые он в них расположил в строгом порядке.

воспоминания» с их специфическими видами мнемотехники, фиксирующими свойственные этим культурам традиции культурной памяти.

Понятие «мнемоническая программа», о котором пойдет речь на примере трех крупнейших загородных императорских резиденций России XVIII столетия, не подразумевает какой-то определенный тип архитектурных сооружений, а является скорее инструментом исторического исследования. Говоря об отдельных зданиях или о целых архитектурных комплексах как о носителе «мнемонической программы», мы задаем тем самым определенный ракурс их изучения. Предполагается, что обнаружение осознанной современниками (заказчиком, автором, посетителями), но подчас неявной, скрытой для потомков идеи памяти в архитектурной программе позволяет нащупать в произведении некий новый семантический уровень, напрямую связанный с личной, персональной «историей» своего создателя или – шире – отражающий «исторический опыт» и способ мышления времени в целом и соотносимые с ними социальные действия. Особую эвристическую ценность приобретают здесь не только формальный и иконографический анализы архитектуры, но и выявление социального контекста и связей, в которых эти постройки возникают и функционируют.

Таким образом, мнемоническую составляющую русских императорских резиденций XVIII века можно рассматривать как характерную для эпохи форму мышления и действий, конституирующих отношение к объектам памяти, и потому говорить о ней следует только комплексно: в мемориальном аспекте – как о поминовении чего-либо, в иконографическом – как об обращении именно к тем архитектурным прототипам, которые могут служить наглядным «воспоминанием» об объекте памяти или «приближением» к нему, и в историко-философском – как о способе трансляции и визуализации культурных смыслов и воззрений своей эпохи.

Строго говоря, в допетровской России единственным видом меморативной архитектуры могла быть архитектура сакральная. Памятное или обетное храмостроение изначально содержало в себе идею поминовения того или иного события или святого. При Петре эта традиция в целом сохранялась, дополнившись, как и многие другие сферы, определенными новшествами. Прежде других появились монументы окказиональные – триумфальные врата, «столпы» и «томбы», знаменовавшие в основном воинские успехи Азовской и Северной кампаний<sup>1</sup>. Но в целом Петр довольствовался старой традицией «культовых» мемориалов, стараясь расширить ее не за счет строительства табуированных православной церковью памятников или обелисков (считавшихся «идолищами погаными»), а стремясь передать их мемориальную функцию другим, вполне легитимным с христианской точки зрения светским сооружениям.

Одним из них стал построенный в 1714–1725 годах по личному желанию Петра и под его неусыпным наблюдением ансамбль Нижнего парка

<sup>1</sup> Существует версия, что первые триумфальные врата в российской истории были воздвигнуты в честь отца Петра I – царя Алексея Михайловича – в Вильно.

в Петергофе, включающий три павильона: дворец Монплеизр, Эрмитаж и Марли.

Долгое время считалось, что их строительство неразрывно связано с художественными впечатлениями царя от посещения загородных дворцов французской короны – Версаля и Марли, однако в последние годы исследователям удалось приискать каждому из этих павильонов собственный иконографический прототип. Для заложенного в 1714 году Монплеизра (*Monplaisir*) таким образом оказался небольшой одноименный дворец в Швеции на Одере, который Петр имел удовольствие осмотреть в июле 1712 года<sup>1</sup>.

Павильон Эрмитаж, предназначенный для уединенных трапез и оснащенный механическим подъемным столом, как выяснилось, был инспирирован визитом Петра I в охотничье шале *Eremitagen* датского короля Фредерика IV, расположенное в «Оленьем парке» (*Dyrehaven*) в местечке Йегерсборг на севере Копенгагена<sup>2</sup>. И, наконец, последний, строившийся параллельно с Эрмитажем павильон Марли задумывался как аллюзия на замок Монбижу (*Schloss Monbijou*) прусского короля Фридриха Вильгельма I и его супруги Софии Доротеи на северном берегу реки Шпрее под Берлином, где Петр в сопровождении Екатерины и свиты провел несколько дней в сентябре 1717 года. Не случайно при Петре новый павильон так и назывался «Монбижурский дом» или «Домик забавный» (*Lusthaus*)<sup>3</sup>, а свое название Марли ансамбль получил уже после смерти императора от расположенной по соседству «марлинской кашкады», образцом для которой действительно послужил большой центральный каскад парка Марли де Руа французского короля<sup>4</sup>.

Более того, стало ясно, что за идеей каждого из этих павильонов стоит нечто большее – а именно общая архитектурно-мемориальная программа, возможно, совершенно спонтанная, но тем не менее отчетливо отражающая военно-политическую историю России через призму личных впечатлений ее монарха. Ведь кому бы Петр ни поручал строительство своих «люстхаузов» и фонтанов – А. Шлютеру, И. Браунштейну или Ж.-Б.А. Леблону, главным архитектором и создателем общей концепции сада всегда оставался он сам.

В этой программе каждому из павильонов Нижнего парка, непосредственно связанному в глазах императора и его приближенных со своим

<sup>1</sup> Первым исследователем, обратившим внимание на близость планировки ансамблей Бранденбургского Монплеизра и сделанного Петром собственноручно в 1713-м или начале 1714 года первоначального эскиза Монплеизра в Петергофе, был С.Б. Горбатенко. См.: *Горбатенко С.Б.* Петергофский Монплеизр – плод немецких ассоциаций Петра I // Россия – Германия. Пространство общения. Материалы X Царскосельской научной конференции. СПб.: Изд-во ГЭ, 2004. С. 133.

<sup>2</sup> Павильон построен в 1694 году придворным архитектором датского короля Кристиана V Хансом ван Стенвинкелем Младшим.

<sup>3</sup> *Дубяго Т.Б.* Русские регулярные сады и парки. Л.: Госстройиздат, 1963. С. 141.

<sup>4</sup> Второй по величине каскад Марли де Руа – «каскад Агриппины» – в свою очередь стал прообразом «Руинного каскада» Нижнего парка Петергофа.

европейским прототипом, отводилась роль меморативного знака, своего рода «памятной вешки» в том грандиозном внешнеполитическом проекте по расширению территорий России на Балтике, реализация которого стала делом всей жизни Петра.

Рискнем предположить, что одним из определяющих для Петра факторов обращения к бранденбургскому Монплезиру в качестве образца для своей любимой загородной резиденции стало не столько впечатление, произведенное архитектурой дворца, сколько событие, произошедшее в нем. Дело в том, что именно здесь, в Шведте на Одере, было подписано союзное соглашение, по которому Пруссия впервые присоединялась к антишведской коалиции, а личная симпатия Петра и недавно вступившего в монаршие права Фридриха-Вильгельма обещала перерасти не только в крепкий военный союз но и в государственную дружбу<sup>1</sup>.

Сближение с Пруссией было для Петра делом особенной важности, поскольку с начала 1710-х годов царь вынашивал планы по влиянию на «германские дела» и в связи с этим стремился к вхождению в тесный контакт с герцогствами, расположенными вблизи Балтийского побережья. Этого требовали политические и торговые интересы державы, желавшей упрочить свое положение на море. Но была и другая причина: путем политических и матримониальных комбинаций Петр стремился если и не получить статус члена Священной Римской империи германской нации, то уж во всяком случае иметь возможность оказывать давление на других выборщиков. По замыслу царя, это должно было придать международному положению России наибольшую устойчивость и обеспечить ей постоянную поддержку со стороны Австрии и других германских государств на случай шведского реванша или турецкого нападения. Одним из средств для достижения этих целей должны были стать династические браки<sup>2</sup>, другим – упрочение союза с Пруссией и Саксонией.

<sup>1</sup> Согласно договору, заключенному в Шведте 6 октября 1713 года, прусские войска должны были немедленно разместиться в Штеттине и на землях между реками Одер и Пеене и в качестве нейтральной силы взять эту территорию в «секвестр» (залоговое присутствие) на то время, пока обе стороны не выведут оттуда свои вооруженные силы. На следующий день, 7 октября, прусский контингент занял Штеттин. Война подошла к границам Бранденбурга и Восточной Померании, что дало русскому царю надеяться на скорое и победоносное завершение операции. Главными пунктами Шведтского соглашения, как и в каждом международном договоре, являлись секретные статьи. В соответствии с ними Пруссия в обмен на оплату русских и саксонских военных издержек в Померании должна была получить на грядущих мирных переговорах в полномочное владение взятые в «секвестр» померанские земли.

<sup>2</sup> В 1710 году Петр выдал свою племянницу Анну Иоанновну за герцога Курляндского, в 1711-м женил сына Алексея на принцессе Брауншвейг-Вольфенбюттельской, свояченице германского императора, в 1716-м выдал другую племянницу, Екатерину, за герцога Мекленбург-Шверинского. Впереди был еще один брачный союз, на который Петр делал большую ставку, – Карла-Фридриха Гольштейн-Готторпского (племянника шведского короля Карла XII, считавшегося наиболее вероятным кандидатом на шведский престол) с цесаревной Анной Петровной, состоявшийся в 1725 году уже после кончины Петра.

Строительство Монплезира началось как раз в тот момент, когда Петр, возлагая большие надежды на Северный союз, надеялся, что переломный момент в войне вот-вот произойдет, и победа не за горами. И хотя этим надеждам не суждено было оправдаться, Монплефир стал для царя памятью о первом этапном успехе Северной кампании<sup>1</sup>. Прусские коннотации петергофского Монплезира долгое время отчетливо ощущались современниками<sup>2</sup>, но, тем не менее, строительство Монплезира, по всей вероятности, еще не имело осознанной цели увековечить дипломатические успехи России в мемориальной программе павильонов Нижнего сада. Можно думать, что такой план созрел у Петра только в 1721 году, когда мирные переговоры со Швецией подходили к концу, и после семилетнего перерыва царь решил продолжить строительство Петергофа.

Так, Эрмитаж стал данью памяти самому славному эпизоду морского десанта Северной войны, дню, когда русский царь на борту «Ингерманландии» вышел из Дании во главе 70 кораблей объединенного русско-датско-англо-голландского флота. 5 августа 1716 года под императорским штандартом крупнейшая европейская эскадра двинулась к острову Борнхольм, чтобы нанести решающий удар по шведским силам и перенести театр военных действий с Балтики на территорию самой Швеции. Готовившаяся несколько месяцев операция ничем не закончилась, но Петр не мог забыть этот миг европейского признания своего полководческого таланта и славы России, даже несмотря на общий крах военного десанта в Скании, который призван был принудить Карла XII к быстрому заключению мира и стать поворотным пунктом в Северной войне.

Желая подчеркнуть связь своего павильона с этим знаменательным событием, Петр не только использует в качестве иконографического образца для него Эрмитаж датского короля, в окрестностях которого он, утомленный ожиданием начала операции и трехмесячным пребыванием

<sup>1</sup> Во время своего второго заграничного турне Петр даже заказал план дворцового комплекса в Швеции для собственной библиотеки. Ныне план ансамбля дворца в Швеции на Оudere, датированный декабрем 1717 года, хранится в составе коллекции чертежей Петра в библиотеке РАН (НИОР. F° 266. Т. 5. Л. 7).

<sup>2</sup> Например, французский посланник Жак де Кампредон писал в донесении своему королю от 8 сентября 1723 года: «Царь и принц поместились в маленьком домике, построенном в саду на берегу моря и названном "Monplaisir" в подражание подобному же домику вблизи Берлина...» (цит. по: *Архипов Н.И., Раскин А.Г.* Петродворец. М.; Л.: Искусство, 1961. С. 170). Справедливости ради стоит отметить, что в этом, часто цитируемом отзыве французский дипломат, бывавший в Пруссии лишь проездом, совершил либо топографическую ошибку (ведь Шведт располагался вовсе не поблизости от Берлина, а в 85 километрах, что по меркам Германии расстояние немалое и – более того – это уже Бранденбург), либо он имел в виду другой замок. Горбатенко предполагает, что Кампредон ведет речь о берлинском загородном дворце «Мон Бижу». Однако, на мой взгляд, для человека начала XVIII столетия «номиналистский» аспект гораздо важнее, чем сугубо иконографический, и указание на подобный «монплефир» куда существеннее его местоположения. Ибо именно «одноименность» выступает здесь гарантом правильно понятой преемственности.

в Копенгагене, неоднократно охотился, но и издает особое распоряжение: «...в Питергофе <...> к Эрмитажи сделать два балкона дубовые, как на корабле “Ингерманландия”, у окон железные решетки чистою работою» точно такого рисунка, какой был на корабле. Для этого мастер Мишель должен был зарисовать решетки, находившиеся на флагмане Балтийского флота. Этот, казалось бы, малозаметный эпизод строительства Эрмитажа, говорит о том значении, которое Петр придавал единственному моменту своего триумфа во время довольно бесславной из-за нерешительности союзников операции. Таким образом, стоящий на берегу Балтийского моря Эрмитаж должен был стать своего рода воспоминанием о визите царя в Данию и одновременно символом морского могущества России.

Наконец, последний из павильонов Нижнего парка Марли – Монбизу<sup>1</sup> вновь актуализировал прусские коннотации петровской внешней политики и был призван напоминать об исключительно перспективном с политической точки зрения пребывании Петра в качестве гостя прусской короны в берлинском Монбизу осенью 1717 года<sup>2</sup>. Более того, в момент строительства павильона Петр планировал разыграть новую карту в хитроумной североевропейской политической игре. Он сделал ставку на молодого герцога Карла-Фридриха Гольштейн-Готторпского – племянника шведского короля Карла XII и кандидата на шведский престол, которому

<sup>1</sup> Мысль о том, что ансамбль петергофского Марли навеян образами загородной усадьбы прусского короля Фридриха Вильгельма впервые высказал Гейрот в своем описе «Описание Петергофа» (1868), а затем вновь реанимировал Горбатенко. На первый взгляд, небольшой одноэтажный дворец Монбизу, возведенный Эозандером фон Гёте в том виде, в каком он известен по специально заказанной Петром в 1717 году копии генерального плана замка и его фасада, имеет не очень много общего с реально возведенным павильоном в западной части Нижнего парка Петергофа.

Между тем, здесь важно учитывать два обстоятельства. Во-первых, что Монбизу был в 1717 году перестроен и, во-вторых, что первоначальный план Марли претерпел в ходе строительства целый ряд серьезных изменений – например, по распоряжению Петра был надстроен второй этаж, который изначально не предполагался. Кроме того, большинство прообразов своих построек Петр трактовал весьма вольно, перерабатывая их согласно собственному вкусу. Следовать духу, а не букве – то есть формальным признакам образца – тенденция вообще характерная для барокко. Поэтому, если говорить о строительстве Марли прежде всего в контексте его мемориальной функции, то связь с прусским источником окажется не менее отчетливой, чем с французским тезкой. Тем более, что прототипом прусского дворца Монбизу, так же, как и копенгагенского Эрмитажа, был все тот же дворец любимой резиденции Людовика XIV Марли.

<sup>2</sup> Несмотря на позднейшее недовольство прусской королевской семьи поведением русского царя и его приближенных, о чем оставила хорошо известные красноречивые воспоминания Вильгельмина, сам Петр остался более чем удовлетворен визитом и «великими ассамблеями», устроенными в его честь в замке. Всего за месяц до этого в Амстердаме был заключен договор с Францией и Пруссией, который предусматривал благоприятное посредничество обеих этих держав при заключении мирного договора России со Швецией и – более того – обязывал Францию прекратить финансовую поддержку Карла XII.

благодаря союзу с Пруссией удалось вернуть доставшийся Дании Гольштейн. В июне 1721 года по приглашению Петра герцог приехал в Петербург в качестве жениха одной из царских дочерей (какой именно, государь еще не решил) и был использован в качестве козыря российской дипломатии при обсуждении условий союза России и Швеции, заключенного 22 февраля 1724 года. В ноябре того же года наконец состоялось обручение Карла-Фридриха с цесаревной Анной Петровной, а брак был оформлен в 1725 году уже после смерти Петра.

Свою роль в этом «театре памяти» получили и другие постройки Нижнего сада<sup>1</sup>.

Таким образом, последние из построенных Петром петергофских павильонов – оснащенный по последнему слову техники уединенный банкетный павильон Эрмитаж и домик для гостей Марли – были не просто навеяны воспоминаниями о без малого двухлетнем путешествии «царской делегации» по Северной и Центральной Европе, но задумывались как своего рода мнемонические образы тех мест, где состоялись наиболее значимые для престижа России события, и тех государств, союзу с которыми русский государь был во многом обязан своей победой. По всей вероятности, Петр вынашивал план их создания с момента своего возвращения, но смог приступить к его реализации только когда исход Северной войны был предрешен, и принявший титул императора русский царь смог посвятить время и силы достойному его нового статуса преобразованию парадной резиденции, а воспоминания о встречах с монархами европейских держав окрасились в тона ретроспективного дружественного союза.

Идея связать новые постройки с последовавшими за Шведским договором событиями внешнеполитической жизни России, включили *post factum* и Монплеизр в общее смысловое поле мнемонической программы. В таком аддитивном принципе создания целого ансамбля путем постепенного пристроения и прибавления одного самостоятельного сооружения к другому не было ничего нового ни для европейской, ни для традиционной русской архитектуры. Новостью стала скорее способность барочного мышления образовывать особую конфигурацию из завязывающихся взаимных связей и соотношений соединяемых объектов.

Эта способность частей соотножиться и создавать общий смысловой резонанс целого, получившая соответствие в монадологии Лейбница, оказалась замечательным способом организации произведений, открытым и освоенным в эпоху барокко. Кажущееся отсутствие внутреннего единства и цельности замысла всегда предполагает в таких произведениях некий неявный слой, который способен задавать программу всему целому,

<sup>1</sup> В частности, имеется совершенно точные инструкции самого Петра относительно каскадов: «Кашкаду большую сделать во всем против Марлинской, которая против королевских палат. Оную препорцию можно сыскать из книги писанной, а не печатанной, которых две у меня в летнем доме». Причем для осуществления этого замысла Петра Браунштейн не удовольствовался подаренной Петру во время путешествия писаной книгой, а заказал через обер-комиссара Ульяна Синявина во Франции необходимые чертежи.



будь то числовые отношения конструкции или риторическая схема. В нашем случае единство целого устанавливается единым пространством персональной памяти государя, в какое помещено все содержащееся в ней, каким бы разнородным оно ни было. Ведь именно память, по определению Лейбница, обретает качество той силы, что позволяет вместить единичное в универсум. Но память барокко еще не субъективна, и мир не может переживаться и воспроизводиться изнутри «я». Память по-прежнему сохраняет онтологический статус и идет от самого бытия, словно наслаиваясь на человека извне. Она перед ним и при нем, как все, что встретилось на его пути, а не внутри интериоризированного исторического процесса. Поэтому главным инструментом работы памяти, обеспечивающим таинство коммуникации и перцептивное равновесие «индивидуального опыта» и объективированного мира универсалий, для барокко становится эмблема. Саму возможность такой эмблематической памяти обеспечивает непрерывность аллегорического толкования любых вещей и явлений, традиция «сигнификативной речи», восходящая к историческим началам риторики и захватывающая эпоху барокко.

Внутреннее строение архитектурной мемориальной программы целиком вытекает из этого устройства памяти. Все непосредственные жизненные и в том числе архитектурные впечатления заведомо опосредуются смысловыми; любое воспоминание приобретает признаки репрезентативности и заключает в себе философско-исторический план. Всякая ситуация застывает, превращаясь в зрительную схему, которая тут же риторически и моралистически интерпретируется, становясь эмблемой, выражающей аллегорический общий смысл. Поэтому реальная событийность так легко превращается в эмблематические картины фейерверков, многодельные аллегории школьных пьес или декоративных врат, прославляющих петровские победы, и наоборот. Особенно характерны в этом отношении меморативные эмблемы-наименования Петровских кораблей<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Символично-аллегорическая номинация кораблей русского флота и раскрытие символа через девиз были практикой, заимствованной из западноевропейских стран. Особенно популярной она стала после возвращения Петра I из первого заграничного путешествия, во время которого он увлекся эмблемами, символами и аллегориями. Вот только некоторые из названий и девизов русских кораблей: «Бомба» – девиз «Горе тому, кому достанусь», «Черепаша» – «Терпением увидишь делу окончанье», «Спящий лев» – «Сердце его бдит», «Шпага» – «Покажи мне суть лаврового венца», «Три рюмки» – «Держи во всех делах меру». Очень часто девизы и названия писались вместе на кормовых украшениях, поэтому нередко корабли наименовались девизами наравне с названиями – например, в приказе по Азовской флотилии от 26 июля 1700 года сказано, что «...надобно морского каравана капитану Ивану Бекману на три корабля, именуемые: “Смертью его исцеляются”, “Крепость”, “Дверь отворена”, по полусажени дров для варения смолы». То есть первый из указанных в приказе кораблей – «Скорпион» – был назван не по имени, а по принадлежащему ему девизу. Документы свидетельствуют, что многие названия и девизы Петр I и его помощники заимствовали из популярных западноевропейских гербовников и эмблематических сборников. Роль основного издания, безусловно,

В архитектурной программе Петергофа этот принцип памяти манифестируется не менее отчетливо. Воспоминания царя о посещении резиденций европейских монархов и произошедших в них событиях преломляются через структуру опосредующих функций и представляется набором архитектурных образов, нуждающихся в дополнительной вербальной экспликации. Как эмблема не возникает произвольно по прихоти «инвентора», а опирается на риторический лексикон готовых слов-образов, известных по множеству соответствующих сборников, так и уже готовый архитектурный прототип приспособляется к своим целям и затем наполняется «собственным» мемориальным смыслом. Даже если государю просто понравилось определенное здание или его функция, он не может механически перенести и воспроизвести его на своей почве, но непременно наделяет неким смыслом. Поэтому здание обязательно получает значимое имя, точнее – оно воспринимается уже вместе со своим именем, которое неотрывно от него и его функции, как слово и девиз неотрывны от изобразительного образа эмблемы.

Превращение архитектурного объекта в эмблему подразумевает не просто сопряженность его образа и слова, то есть говорящего названия, служащего одновременно раскрывающим функцию девизом («мое удовольствие», «хижина отшельника» etc.), но прежде всего образ, за которым следует искать смысл, образ, который надлежит разгадывать, вокруг которого пусть неявно, но непременно существует экзегетический ореол. Архитектурный прототип с его иконографическими деталями в такой программе оказывается вторичен; он мыслится не как замкнутый в себе артефакт, но как функция от целого, существует не внутри себя, но в рамках смысловых взаимоотношений с той ситуацией, в которой Петр увидел и воспринял его.

По всей вероятности, взгляд сегодняшнего историка на события Северной войны существенно разнится с представлениями ее участников, и тот факт, что приискивая иконографические образцы для своих новых садовых затей, Петр обращается к архитектурным впечатлениям, что лежат вне магистральных путей российской внешней политики, весьма примечателен. Но дело не в том, существенны или несущественны в исторической перспективе те события истории, значимость которых впечатляет царя: они есть выявление – и выявление действительно

сыграла книга «Символы и эмблематы», выпущенная в Амстердаме (1705) по специальному заказу Петра. Большинство приглашенных из-за границы кораблестроителей и офицеров-моряков не знали русского языка, поэтому для лучшего взаимопонимания многие корабли носили по два и более названий, чаще всего русское и его перевод на голландский, английский, немецкий или французский языки, например, «Баран» – «Трумель», «Еж» – «Игель», «Камень» – «Штейн». Имелись суда с тремя–четырьмя названиями: «Соединение» – «Уния» – «Ейнихкейт», «Безбоязнь» – «Сундербан» – «Сондерфрест» – «Ондерфрест», и даже с шестью: «Благое начало» – «Благословенное начало» – «Благое начинание» – «Гут анфаген» – «Гут бегин» – «Де сегел бегин» (см.: Имена петровских кораблей // URL: <http://sailhistory.ru/petrships.html>; дата обращения 3.06.2016).

субъективное – скрытого роста памяти, живущей в государе как политическом деятеле и человеке, в его отношении к миру как подлежащему овладению со стороны человека. Увековеченная в архитектурной программе Петергофа память о них не размывается потоком времени, не гибнет, но в то же время остается и герметически замкнутой равновесной системой.

Конец ситуации, когда человек, помещенный между персональным деянием и коллективной памятью, должен сохранять баланс, назревает в России в середине века. В царствование Екатерины идея репрезентация памяти прорывает рамки эмблематического мышления, что находит выражение в знаменитом декларативном отказе императрицы от старых схем мемориализации. Готовя торжества, призванные увековечить в глазах современников и потомков заключение Кючук-Кайнарджийского мира, Екатерина в письме к Гримму гневно обрушивается на традиционный репертуар архитектурной мнемоники: «Был составлен проект праздника, и все одно и то же, как всегда: храм Януса, да храм Бахуса, храм невесть какого чёрта и его бабушки <...> устаревшие, несносные аллегории ...» – писала она. Императрица была права: теперь, когда Энциклопедия утвердила за памятью роль «матери» истории, «которая соединяет нас с прошлыми столетиями, показывая картину пороков и добродетелей, знаний и ошибок, а сведения о нас передает будущим столетиям» (Д'Аламбер), а сами отношения временного и вечности в лоне памяти существенно изменились, нужны были новые действенные средства репрезентации памяти. Отныне не то, что было, стихийно схватывается памятью как «нечто значимое» и достойное «увековеченья», а то, чему суждено стать; воплощаются не случившееся событие (как один из моментов, слагающихся во времени в сумму таких отдельных моментов) или впечатление, а судьба эпохи и судьба времени. Время и история, стирая грани между собой, превращаются в непрерывную бесконечность исторической памяти. Овеществление памяти для вечности выходит за границы текущего времени и даже самой эпохи и потому нуждается в подробном и наглядном прояснении своего смысла. Архитектура перестает быть эмблематичной и делается «говорящей». А сама память из эмблематической становится созидающей.

Эта простая, но определяющая черта ставит памятники Екатерининской эпохи вне всех тех типов коммерорации, к которым привыкли предшественники. Все предыдущие архитектурные программы имели дело с памятью, обращенной вспять или же ввысь к универсуму, памятью как припоминанием былого или новым воплощением вечного, продолжением и интерпретацией уже случившего или заранее заданного в настоящем. Они скорее конечная точка памяти, идущей от древнего мифа или традиции в правопреемное настоящее, *memoria*, продолжающееся существование которой стремились зафиксировать. Память в архитектурных программах Екатерины не останавливается на легитимации настоящего, но направлена вперед в будущее. Возводимые ею объекты, призваны не столько перебросить мост традиции из прошлого в современность или поддержать актуальный для Екатерины миф «*translatio imperia*», сколько

нацелены из настоящего в будущее. Этот вектор характерен и для политических прожектов императрицы. Так, если традиционный политический постулат «Москва – Третий Рим, а четвертому не бывать» – метафора, обращенная в прошлое, то новый «Греческий проект» – это брошенный в будущее призыв к освобождению Константинополя от варварства, свержению Оттоманской Порты и возрождению православного Греческого царства под эгидой российской монархии. Поэтому главная задача екатерининских памятников – создать образ настоящего, обращенный в будущее к потомкам, и, творя наперед память о сегодняшнем дне, повлиять на формирование будущего и заранее занять свое место в нем. Вполне просветительская идея.

Императрица не только создает первые в истории России «настоящие» памятники – «Медного всадника», колонны и обелиски, но именно при ней в русский обиход входит само слово «памятник» в сегодняшнем общеупотребительном смысле. Примечательно, что словари 1750-х годов еще «не знают» такого понятия и, публикуя в 1747 году свое переложение знаменитой тридцатой оды Горация, М.В. Ломоносов именует стихотворение «Монументум»<sup>1</sup> и начинает его с перифраза, определяющего суть отсутствующего в русском языке выражения как «знак бессмертия». В 1780-е годы, во время работы Фальконе над скульптурой Петра, «монумент» и «памятник» уже в ходу почти на равных, а на излете века, переводя всю ту же оду Горация, Г.Р. Державин уже однозначно выбирает для названия слово «Памятник».

Такой бурный интерес к проблеме памяти и всевозможным способам ее запечатления – от исторических трудов и собирания фольклора до погребального строительства надгробных монументов любимым лошадям и собачкам – разумеется, не был инспирирован «свыше», скорее, наоборот, пристальное внимание Екатерины к сохранению памяти было данью общему европейскому поветрию.

Обрушившееся на человека осознание непрерывности и однонаправленности исторического процесса, а также расцвет масонских и мистических учений необыкновенно актуализировали в Европе идеи архитектурных сооружений, напрямую связанных с памятью. Гробницы и кладбища стали чуть ли не самой популярной темой архитектурных фантазий, а затем и реального зодчества. Общая мегаломания, завладевшая умами архитекторов, привела к появлению на свет двух новых типов мемориальных сооружений – кенотафов и храмов памяти. И если первый

<sup>1</sup> Первое на русском языке переложение тридцатой оды Горация (кн. 3) «К Мельпомене» (Ehegi monumentum aere perennius...), написанной в 23 году до н. эры. Эта ода – самая известная из всех од Горация – служит эпилогом к трем книгам од, составлявшим отдельный сборник. Четвертая книга од была написана и издана Горацием гораздо позднее. Другие переложения и подражания этой оды делали Г.Р. Державин («Памятник»), К.Н. Батюшков («Подражание Горацию»), А.С. Пушкин («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»), В.Я. Брюсов («Памятник – «Мой памятник стоит, из строф созвучных сложен...»), А.А. Фет («Воздвиг я памятник вечнее меди прочной...»), А.П. Семенов-Тянь-Шанский, и др.

из кенотафов<sup>1</sup>, спроектированный Этьеном-Луи Булле в виде гигантской сферы, имел реальное посвящение Ньюто́ну – великому мистик и «механику Вселенной», то все последующие не имели равным счетом никаких посвящений и несли в себе лишь абстрактную и очищенную от всего преходящего идею памяти.

Не менее примечательным объектом был и столь же утопический в своей грандиозности Храм памяти Клода-Николя Леду в Шо (Шаух). Центричная структура крестообразного в плане здания, поднимающегося уступами, как зиккурат, и обелиски по бокам напоминают многочисленные реконструкции Храма Соломона. Колонны покрыты изображениями мифологических сцен, посвященных героическим деяниям женщин, а храм в целом – память материнству и женщинам, обновляющим мир, разрушаемый воинами. Для Леду его город Шо был символом формирования нового человека и нового мира, поэтому архитектор мыслил его как алхимический кристалл познания. Таким образом, храм памяти от способа представить все человеческие знания и метода для запоминания речей трансформируется под влиянием масонских идей в инструмент для обучения. Нередко сама масонская ложа – и как духовная конструкция, и как идеальный архитектурный объект – осмысливается в это время в категориях храма памяти<sup>2</sup>.

В кругу этих и подобных им идей Екатерина и задумала собственную мнемоническую архитектурную программу, воплощением которой стал комплекс сооружений, посвященных русско-турецкой войне, возводимый в 1770-х годах в любимой летней резиденции императрицы – Царском Селе. Примечательно, что эта программа, так же, как и программа Петергофского Нижнего сада была инспирирована успехами России на театре военных действий. Но тем очевиднее различие между ними.

<sup>1</sup> Первые кенотафы (по-гречески – пустые гробницы) по преданию строились восточными правителями рядом с единственной настоящей, дабы запутать грабителей, которым пришлось бы слишком долго искать тот курган, под которым действительно покоился царь, а с ним и разнообразные материальные ценности.

<sup>2</sup> По сравнению с системами памяти Джордано Бруно или Джулио Камилло масонская ложа – очень простой храм памяти. По сути, он предназначен для получения эффекта инициации посредством воспоминания образов и символов, воспринятых в ходе физического движения «сквозь» ложу-храм. Каждая степень соответствует одному из аспектов этого храма. Например, степень Ученика связана с «напоминанием» о месте человека в космической схеме вещей, в макромире. Степень Подмастера приводит посвященного с небес на землю и соответствует движению в материальном мире. Степень Мастера позволяет погрузиться дальше внутрь, в себя, в микрокосм человеческой психики. Таким образом, искусство памяти остается неотъемлемой частью масонского посвящения. А сам метод инициации призван, с одной стороны, интериоризовать храм памяти в душе, а с другой – создать соответствующую обстановку Ложи, чтобы духовный путь в этом, полном символов храме, напоминал о том мистическом здании, что обещан в вечном нерукотворном «доме» на небесах. Таким образом, Ложа могла совмещать в себе виртуальный Храм Памяти, воображаемый Храм Соломона, а также конкретные фиксированные мемориальные места, наполненные символическими образами, отсылающими к этим двум локусам.

Идея отмечать победы русского оружия соответствующими памятниками появилась у императрицы чуть ли не одновременно с началом войны. Более того, первый же из этих памятников – Башня-руина в Царском Селе (Ю. Фельтен, 1771) должен был обозначить ее цели и стать наглядным символом всего «Греческого проекта». Башня-руина «представляла собой как бы часть погребенных под землей античных развалин с маленькой турецкой надстройкой – аллегория дремлющей под османской властью великой Греции»<sup>1</sup> – ушедшую в землю тосканскую колонну циклопических размеров, на верху которой поставлен готический павильон. К колонне примыкает огромная стена, прорезанная такой же огромной аркой. Все сооружение сложено из красного кирпича, на поверхности которого намеренно созданы трещины и выбоины, создающие впечатление глубокой древности. С турецкой темой это сооружение было бы трудно соотнести, если бы не надпись, помещенная на замковом камне арки: «На память войны, объявленной турками России сей камень поставлен 1768 году».

Каждая победа приносила что-то новое в триумфально-мемориальную программу императрицы. Орловские ворота, Чесменская ростральная колонна, Крымская колонна и Кагульский обелиск, возведенные А. Ринальди в течение 1770-х годов, последовательно воплощали тему античности как «говорящей» памяти, накапливающейся в пространстве Царскосельского парка, чтобы рассказать потомкам о победах просвещенной императрицы над «варварами». Поставленная посередине Большого пруда Чесменская колонна<sup>2</sup>, в свою очередь, сделала этот водоем символом места битвы и превратила в водное пространство, игравшее в различных пространственных аллегориях роль то Средиземного, то Черного морей – в зависимости от взаимодействия с различными монументами, посвященными той или иной победе. Екатерина II писала: «Когда война сия продолжится, то Царскосельский мой сад будет походить на игрушечку, после каждого славного воинского деяния воздвигается в нем приличный памятник. Битва при Кагуле <...> возродила в нем обелиск с надписью <...> морское сражение при Чесме произвело в великом пруде Ростральную колонну, взятие Крыма и высадка войск в Морее ознаменованы равным образом на других местах <...> Еще приказала я построить в лесочке храм Памяти, где все события, в оную войну бывшие, представлены на медальонах».

«Ключом» к аллегории, запечатленной в триумфальной части ансамбля, служили слова из оды «На взятие Очакова»: «Ты в плесках внидишь в храм Софии». Эта фраза означала, что русские войска пересекут Черное море

<sup>1</sup> Швидковский Д.О. Чарльз Камерон и архитектура императорских резиденций. М.: Улей, 2008. С. 298.

<sup>2</sup> Хотя колонна, возведенная А. Ринальди в честь победы русского флота над турецким в битве при Чесме, напоминала монумент в память морских сражений лорда Гренвиля в английском парке Стоу, вероятно, и указанный мастеру императрицей как прототип его монументов, в Царском Селе были усилены как монументальность памятника, так и подчеркнута изобразительная сторона его аллегорического содержания. А. Ринальди вознес ростральную колонну на мощное каменное основание, целый искусственный остров.

и займут Константинополь, чему соответствовала созданная архитектурная картина. За озером, где стояла Ростральная колонна, символ морских побед, Чарльз Камерон построил собор Святой Софии. В XVIII столетии его считали копией константинопольской Айя-Софии. Таким образом, смысл парка заключал в себе политическое будущее – падение Турции и создание на месте Византии Греческой империи. На ее трон предполагали возвести второго внука императрицы Константина. Ему дали имя, намекая на основателя Византии Константина Великого.

Изображение в парковом ансамбле будущего – редкий случай в XVIII столетии, но еще более примечательно, что его сутью была перверсированная идея памяти, памяти, обращенной в будущее. А потому «сверхзадачей» любого памятника русского Просвещения было закрепление в сознании определенной концепции истории, легитимирующей политические цели и моральные принципы своего времени. Именно эта «содержательная» сторона всегда оставалась главной в архитектурных программах екатерининского времени, характерной особенностью которых стала не эмблематико-аллегорическая, а, если пользоваться выражением К. – Н. Леду, «говорящая» составляющая архитектуры.

Апофеозом царскосельской программы стало торжественное празднование в 1775 году заключения Кючук-Кайнарджийского мирного договора – событие, имевшее место в Москве на Ходынском поле, но со всей дидактической наглядностью бутафорской окказиональной архитектуры спрессовавшее в одномоментном впечатлении прираставшую годами мемориальную идею царскосельского ансамбля<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Кючук-Кайнарджийский мирный договор между Россией и Османской империей завершил первую русско-турецкую войну. Он подтвердил территориальные завоевания России в рамках предыдущего Белградского мирного договора от 1739 года. В условиях мира русские торговые корабли в турецких водах пользовались теми же привилегиями, что и французские и английские, Россия получила право иметь свой флот на Черном море и право прохода через проливы Босфор и Дарданеллы. Торжества по этому случаю решено было провести в Москве. Императрица самолично разрабатывала их программу. Вот, что писала она по этому поводу в письме к Гримму: «В одно прекрасное утро я призвала к себе своего архитектора Баженова и сказала ему: Любезный мой Баженов, за три версты от города есть луг, представьте, луг это Чёрное море <...> из города туда ведут две дороги: ну вот одна из сих дорог будет Танаис (античное название Дона. – Д.Ш.), а другая Борисфен (Днепр. – Д.Ш.); на устье первого вы построите столовую и назовете Азовом; при устье другого вы устроите театр и назовете его Кинбурном. Вы обрисуете песком Крымский полуостров, там поставите Керчь и Еникале, две бальные залы; налево от Дона вы расположите буфет с вином и мясом для народа, против Крыма вы зажжете иллюминацию, чтобы представить радость двух империй о заключении мира. За Дунаем вы устроите фейерверк, а на той земле, которая должна представлять Черное море, вы расставите освещенные лодки и суда; берега рек, в которые обращены дороги, вы украсите ландшафтами, мельницами, деревьями, иллюминированными домами, и вот у вас будет праздник без вымыслов, но зато прекрасный, а особливо естественный <...> Я забыла вам сказать, что направо от Дона будет ярмарка, окрещенная именем Таганрога. Правда, что море на твердой земле не совсем имеет смысл, но простите этот недостаток»

Разговор о различных путях, какими памятники и здания используются в мемориальной практике русских императорских резиденций XVIII века и о самих метаморфозах памяти, можно заключить еще одним показательным примером. Речь идет об ансамбле Павловского парка, каким он складывался в 1780-е годы после возвращения наследника престола Павла Петровича и его супруги Марии Федоровны из двухгодичного путешествия по Европе, совершавшегося инкогнито под именем четы графа и графини Северных.

Маршрут путешествия по поручению Екатерины II был разработан Н.Б. Юсуповым и сыграл значительную роль в создании ансамблей Павловска и других резиденций наследника. И дело не только в том, что из этого Гран тура Павел Петрович и Мария Федоровна вернулись, привозя с собой множество художественных впечатлений, а также сундуков

(цит. по: *Швидковский Д.О.* Чарлз Камерон и архитектура императорских резиденций. С. 304). Вероятно, императрица и архитектор обсудили особенности всех зданий, которые собирались возвести для победного торжества. Именно благодаря этому разговору начал возникать новый художественный язык русского Просвещения. Оформлением праздника на Ходынском поле руководил В.И. Баженов, который привлек к работе над чертежами и к возведению павильонов своего ученика М.Ф. Казакова. Торжества длились несколько дней и «надолго запечатлелись в народной памяти». Более того, «говорящий» архитектурный язык, разработанный в ходе празднеств 1775 года на Ходынском лугу, был положен в основу целого ряда построек, таких как императорские Петровский дворец (М. Казаков, 1775–1782) и дворцовый комплекс в Царицыно (В. Баженов, М. Казаков, 1775–1790-е, не завершен). Аналогичные сооружения с той же меморативной целью увековечить память о военных победах над Османской империей стали строиться и усадьбах участников сражений. Усадьба Михалково (ныне в границах Москвы) принадлежала во второй половине XVIII века герою русско-турецкой войны П.И. Панину, взявшему в 1770 году крепость Бендеры. В ней был построен усадебный дом, очевидно, в «готическом» стиле, который воспроизводил «одну из крепостей, взятых Паниным» (не сохранился). До наших дней дошли только «крепостные» башни нескольких въездов, возведенные из красного кирпича. В Яропольце, принадлежавшем генерал-фельдмаршалу графу З.Г. Чернышеву (в 18 км от Волоколамска) в 1774 году в ознаменование победы над Турцией на главной аллее парка был построен павильон «Мечеть», а рядом установлен обелиск в честь побед графа Румянцева-Задунайского. В другой своей усадьбе Черешенки З.Г. Чернышев приказал построить несколько сооружений в восточном стиле, в том числе «молдавский» дом и «турецкий» дом с театром. Они были деревянными и также не сохранились. Еще одна усадьба, Троицкое-Кайнарджи (в 21 км от Москвы), принадлежала фельдмаршалу и герою войны графу П.А. Румянцеву-Задунайскому. В ней в августе 1775 года, после окончания Ходынских торжеств, продолжилось празднование заключения Кючук-Кайнарджийского мира, по случаю чего к древнему названию села «Троицкое» было присоединено название памятного турецкого местечка «Кайнарджи». В парке соорудили деревянный павильон, напоминавший одну из взятых полководцем крепостей (не сохранился), а площадки в местах пересечения аллей называли именами крепостей, взятых русскими войсками – Рымник, Кагул и т.д. (Подробнее об этом см.: *Швидковский Д.О.* Работа Камерона в Царском Селе и «античная тема» в архитектуре императорских загородных 1780-х годов // *Швидковский Д.О.* Чарлз Камерон и архитектура императорских резиденций).



с книгами, мебелью, фарфором, бронзой, гобеленами, живописными полотнами, одеждой и драгоценностями. Но скорее в том, что с этого времени пространство Павловска и Гатчины, активно формировавшееся в соответствии со вкусом своих владельцев, можно рассматривать как особое, параллельное екатерининской эпохе, устроенное по законам наступающей иной эпохи. В этом отношении весьма примечательна очередная метаморфоза памяти, нашедшая отражение в архитектурной программе возводимых Ч. Камероном парковых павильонов в Павловске.

Если Гатчина связана скорее с именем наследника, то Павловск стал главным детищем будущей императрицы, которому она посвятила сорок лет своей жизни, превратив его аллеи, по образному выражению современника, в «маршруты своей памяти». И хотя эти слова сказаны в XIX столетии, уже в 1780-е годы смыслом архитектурной программы павловского парка становятся сентиментальные памятные знаки, призванные, трогая сердце, пробуждать память, которая уже осознала себя как таковую и в этом смысле стала одним из ключевых понятий сентиментализма. Облекаясь в архитектурную форму, меморативные знаки могут обрастать рефлексией, служить рациональным целям реконструкции античных образцов или, напротив, руссоистского бегства к природе, но в любом случае они обретают смысл только в проникновении внутреннего, в мире психологически понятой памяти. Центр тяжести постепенно переносится с бытия и осознания ценности текущей исторической ситуации на внутреннее состояние человека, на его аффекты и эмоции, ибо теперь человек все более превращается из вообще «человека» в психологически разлагаемую душу. В своей работе о Руссо Жан Старобинский вводит понятие «гербаризм памяти», имея в виду особый механизм работы памяти, связанный с сохранением ее знаков.

Во время своих прогулок Руссо выбирает цветы и растения, а затем размещает их в своем гербарии. И когда Руссо по прошествии времени листает этот гербарий, его посещают воспоминания. Глядя на конкретное растение, Руссо мысленно переносится в то место, где он его сорвал. Цветок становится «памятным знаком». Разглядывая свой гербарий, Руссо пробуждает память о прогулках и мечтах, которые сопровождали их, он с прежней интенсивностью вновь переживает те же чувства. Таким образом меморативный знак существует для записи впечатления в память и одновременно дает доступ к памяти.

И если у Руссо таким меморативным знаком служит засушенное растение, сорванное в определенном месте и сохраненное среди книжных страниц, то на примере Павловска мы видим, что с таким же успехом сувениром памяти может быть и архитектурная форма.

Растение из гербария пробуждает у Руссо образ освещенного солнечным светом пейзажа и прекрасного путешествия, оно заставляет его нынешнее сознание воссоздать прошлое состояние души и таким образом «служит цели исключительно внутренней: оно дает Жан-Жаку Жан-Жаку. Меморативный знак является, следовательно, медиацией, но такой, которая вводится для того, чтобы установить непосредственное присутствие

воспоминания. Можно сказать, что эта медиация – медиация регрессивная, поскольку она далека от того, чтобы вызывать преодоление чувственного опыта, напротив, она должна проявить его во всей его целостности; она имеет дело только с оживлением предшествующего момента так, как он был пережит, без того, чтобы подчинять его усилиям познания, которое стремится постигнуть сущность времени. Засушенный цветок более действен, чем любая рефлексия; он вызывает спонтанное проявление образа прошлого в сознании, остающемся пассивным. Вновь обретший свое место в гербарии, цветок открывает Жан-Жаку самого себя и его далекое счастье, прекрасное путешествие, в которое он устремлялся ради того, чтобы открыть эти редкие, недостающие ему подвиды растений»<sup>1</sup>.

Описывая эту модель памяти как путешествия через воспоминания и воспоминания через путешествия, Старобинский практически описывает архитектурную программу Павловска. Уже для современников было очевидно, что его образы – это памятные сувениры о путешествии графов Северных по Европе. Сегодня, реконструируя маршрут и архитектурные впечатления наследника и его супруги, мы можем назвать источники, инспирировавшие ту или иную постройку: для Эрмитажа – это хижина монаха в парке родителей Марии Федоровны в Этюпе, для Молочни – план Молочни герцога Вюртембергского, присланный лично Марией Федоровной из Швейцарии. Вольер, украшенный привезенными из Италии антиками, был своего рода вольной фантазией Камерона на тему терм Диаклетиана. Овальный остров Любви напоминал остров с павильоном Венеры в Шантийи, альбом видов которого Павел привез в Россию и неоднократно использовал как основу для своих заказов, там же, в Шантийи, он заимствовал и общее название парка – Сильвия.

Для Колоннады Аполлона можно приискать сразу несколько возможных прототипов, хотя проект был в целом утвержден еще до отъезда. Прежде всего это не только знаменитая колоннада Версаля, но и еще несколько подобных садовых храмов, поджидавших путешественников в роскошной резиденции герцога Карла Теодора Пфальцского в Шветценгене, а также храм Аполлона, который как свидетельство своей прежней расточительности и тяги к роскошествам продемонстрировал племяннице дядя Марии Федоровны, герцог Карл Евгений Вюртембергский в своем замке Хоэнхайм (Schloss Hohenheim) под Штуттгартом, где в сентябре 1872 года он дал бал в честь прибытия дорогих гостей. Так или иначе, именно под впечатлением от этих визитов Мария Федоровна решила перенести уже выстроенную колоннаду в более живописное место.

Я не буду более подробно останавливаться на других примерах – суть от этого не меняется. Прогуливаясь по аллеям Павловска, Мария Федоровна могла вспоминать о милом вюртембергском доме и собственном путешествии. Еще одной темой стали личные, семейные воспоминания, начатые строительством обелиска об основании Павловска и затем нашедшие

<sup>1</sup> Starobinski J. Jean-Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle, suivi de Sept essais sur Rousseau. Paris: Gallimard, 1971. P. 292–293.

отражение во все дополняющихся – Семейная роща, состоящая из деревьев, посаженных членами семьи; храм дружбы со статуей Екатерины в центре и окружающими ее шестнадцатью колоннами по числу живущих на тот момент родственников и детей Марии Федоровны, памятник сестре Фредерике, который затем, после смерти родителей, превратился в Мавзолей любимым родителям и, наконец появившийся после смерти императора Павла «Мавзолей супругу- благодетелю».

Таким образом, на примере трех важнейших императорских резиденций мы смогли проследить те метаморфозы, что претерпевала сама память в течение этого столетия, а также то, какое отражение это находило в архитектурных программах.