Наталия Сиповская

Сувенир в топографии сентиментализма

Один из самых чутких мемуаристов павловского времени Н.А. Саблуков напрямую соотносил постройки, возводимые Марией Федоровной в Павловске, с впечатлениями от заграничного тура великокняжеской четы. Именно так он объяснял появление в павловском парке «павильона роз, напоминавшего трианонский; шале, подобные тем, которые она видела в Швейцарии; мельницы и нескольких ферм, наподобие тирольских; <…> садов, напоминавших сады и террасы Италии», равно как театра и длинных аллей, заимствованных из Фонтенбло[1]. Эта пространная цитата – не только оммаж докладу о мнемонических программах русских императорских резиденций Анны Корндорф; по сути мой доклад посвящен тому же самому феномену, на который я предлагаю взглянуть несколько в ином аспекте.

Коль скоро персонификация памяти, так же как и персонификация чувств и апологетика персональной чувствительности (что быть может одно и то же) стали главными открытиями и смыслом культуры сентиментализма, нельзя не обратить внимание на то, сколь настойчиво в этой культуре проявлена потребность в прямой визуализации, буквально – в воплощении этих персонифицированных свойств. Впервые этот вопрос заинтересовал меня много лет назад. Когда как любой исследователь фарфора я обнаружила, что в последние десятилетия XVIII века в ассортименте фарфоровых производств (если, конечно, учитывать столовые сервизы не попредметно, а одной единицей) на первый план выходят подарочные чашки. Можно сказать больше: формируется своего рода культура фарфорового «сувенира чувств» (я использую термин, впервые предложенный хранителем фарфора ГИМа М.А. Бубчиковой), где с фарфоровыми чашками могли соперничать лишь медальоны с портретами

[1] *Саблуков Н.А.* Записки // Цареубийство 11 марта 1801 года. М.: Культура, 1990. С. 59.

Чашка с крышкой и блюдцем с надписью «береги, чтобы помнить»
Императорский фарфоровый завод
1786–1796
Государственный Эрмитаж

Чашка с блюдцем с надписью «ни место дальности, ни время долготою не может разлучить сердец наших с тобою»
Завод Гарднера
1790-е
Государственный исторический музей

возлюбленных или их локонами и редкие (но памятные в силу необычности) вышивки, этими локонами исполненные.

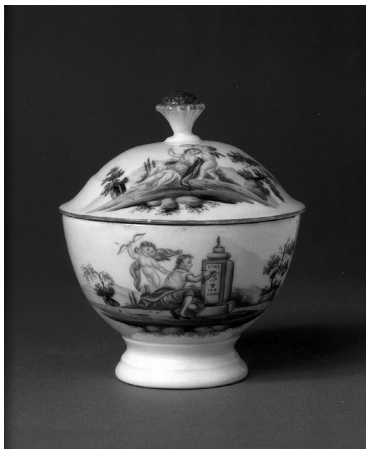
Более всего впечатляют образцы, декорированные «чувствительными надписями». Такие, как чашки «И в отсутствии любезен» (ИФЗ, 1790-е, ГМК «Кусково»), «Береги, чтобы помнить» (ИФЗ, 1786–1796, ГЭ), «Ни место дальности, ни время долготою не может разлучить сердец наших с тобою» (Гарднер, 1790-е, ГИМ), «Кого сим подарить – спросил я себя – и сердце мое назначило тебя» (Частн. завод, 1800-е) или надпись «В разлуке сердце стонет», зашифрованная в качестве забавного ребуса на предмете из собрания ГИМа (Гарднер, 1790-е). Гораздо более обширный блок образуют чашки, декорированные силуэтными портретами, амурными «эмблематами» (лук, сердце, якорь) и просто пейзажами, где наряду с изображениями памятных сердцу мест можно видеть и простые сельские виды с фигурками прогуливающихся, композиции которых восходят к гравюрам первого амстердамского издания «Новой Элоизы» Руссо. Этот ряд можно продолжать и дальше, но постепенно мы перейдем к вещам с «вечными» для фарфора росписями, которые оказываются вовлеченными в круг сентименталистской поэтики отнюдь не благодаря новомодным сюжетам, а за счет предназначения предмета и контекста, в котором он преподан.

Оставим за границами этого доклада обширный ряд примеров – от чашек с видами загородных резиденций, выпускавшихся и первое пятилетие Александрова царствования для подарка вдовствующей императрице[1], до «именного» перечня вещей, щедро украшавших апартаменты дворцов и павильоны и связанных памятью о родном для Марии Федоровны Людвигсбурге и дорогих сердцу людях, с впечатлениями от путешествий. Вплоть до вполне имперского комплекта из 14 ваз, которые в завещании императрицы значатся в списке «мемориальных вещей»[2]. Об этом мне уже приходилось писать – и подробно[3].

[1] Как, например, дежёне с видами Павловска в обрамлении венков из роз, выполненный в 1807 году на старом белье, маркированном шифром Павла I (ГРМ ф-р 1616, 1620, 1622).

[2] Русская старина. 1882, май. С. 319–376.

[3] См.: *Сиповская Н.В.* Фарфор в системе сентиментальной образности // Дом Бурганова. Пространство культуры. М., 2010. № 2.



Сахарница с надписью-ребусом «в разлуке сердце стонет». Завод Гарднера. 1790-е Государственный исторический музей

Чашка с блюдцем с надписью «кого сим подарить – спросил я себя – и сердце мое назначило тебя». Завод Гарднера. 1800-е Государственный исторический музей

Вернемся к главному сюжету. Очевидно, что появление особой культуры «сувенира чувств» напрямую вызвано потребностью во вполне осязаемых приметах, воплощавших персональную «память сердца». Здесь можно вспомнить и другие примеры, служащие визуализации таких вновь явленных новомодных веяний, как, например, мода на безыскусную натуральность. В частности прически с уборами из живых цветов, представлявшие собой довольно хитроумную инженерную конструкцию с маленькими бутылочками, изогнутыми по форме головы и наполненными водой – дабы цветы сохраняли свежесть. Что удавалось не всегда, как с сожалением заметила баронесса Оберкирх, повествуя о первом испытании такого рода убора Марией Федоровной на приеме у Марии-Антуанетты. Кстати, для придания убору еще большей натуральности в тот день прическу графини Северной украшала птичка из драгоценных камней, «на которую едва можно было смотреть, как она блестела». Но, раскачиваясь на пружинке, птичка хлопала крыльями по лепесткам роз как настоящая. Или же другое изящное изобретение тех лет – театральный монокль с резервуаром для едкого состава, что «нудил слезы течь из глаз» действеннее, чем «милый Карамзин». Их было принято брать на «слезные комедии», как тогда именовались мелодрамы. Воспринимаемые ныне как анекдотический курьез, эти затейливые вещи появились с одной лишь целью: изобразить неизобразимое. Подобное мы принимаем лишь в форме аллегории, считая допустимой условностью, что Добродетель это полуобнаженная дама с лилией, а столп с короной – совершенно однозначное изображение незыблемости властителя и его рода. Но аллегория была столь долго живым языком культуры *Ancien régime* в силу противного, а именно – конкретности, с которой абстракция (Добродетель) превращалась во вполне осязаемый образ.

«Легко сказать “эмоция”, но попробуй ее слепить», – заметил персонаж Кэрролла, повествуя о трех сестрах, что лепили из пластилина вещи, наминавшиеся на букву «ЭМ». Благодаря языку аллегорий искусству *Ancien régime* это долго удавалось. Но как преломлялось это в культуре

сентиментализма, расширившего традиционную иконографию мотивами естественного и природного свойства? Любопытный материал в этом смысле предоставляет известный портрет Г.Р. Державина, исполненный Сальваторе Тончи в 1801 году (ГТГ), а точнее, возможность сопоставить этот портрет с несколькими комментирующими его текстами: державинской одой «К Тончию» – своеобразной программой портрета; авторским комментарием к оде, как всегда у Державина, более чем конкретным и текстом, размещенным художником на полотне. Державин, как известно, был рад перспективе портретироваться у Тончи, который славился не столько как живописец, но и как поэт и философ сентименталистского толка – «итальянский Шефтсбери» – и был вхож в дружески-семейный круг Державина – Львова – Капниста. Легенда о том, что ода появилась в ответ на сомнения живописца, не изобразить ли поэта в мундире президента Коммерц-коллегии при орденах или же с атрибутами пиита, вряд ли правдива. «Живописец-философ», убежденный критик мифологической аллегорики был изначально готов создать нечто в новом вкусе. Он представил поэта «в натуре самой грубой / В косматой шапке, скутав шубой / В жестокий мраз с огнем души » – так, как и заявлено в оде Державина, начатой, по-видимому, одновременно с полотном и дорабатывавшейся до 1808 года,– «Чтоб шел, Природой лишь водим / Против погод, вод, гор кремнистых». В объяснениях к оде выясняется, что все это нужно поэту, чтобы – дословно – «изобразить: первое, что он без всяких почти наук, одной природой стал поэтом; второе – что в службе своей имел многие препятствия, но характером своим без всякого покровительства их преодолевал». У Тончи Державин, правда, не идет, а вальяжно сидит, но во вполне неуютном пейзаже, где есть и «мраз», и льдистые воды, и кремнистая гора. На ней во избежание недопонимания смысла изображения художник поместил латинское изречение собственного сочинения, гласящее в переводе «Правосудие изображено в виде скалы, пророческий дух в румяном восходе, а сердце и честность – в белизне снега» (В оде: «чтоб я был ласков для детей / лишь в должности судил бы строго). То есть естественный пейзажный фон портрета и модель, и художник мыслят как аллегорическую композицию, где в качестве «эмблематов» выступают «природные» (в лексике того времени) формы. Отсюда – надобность в комментарии, обеспечивающем считываемость изображений отвлеченных идеи и понятий.

В этой связи весьма любопытны версии этого портрета: второй холст (Иркутская картинная галерея), отправленный в Иркутск купцу Сибирякову, тому самому, что послал в подарок Державину, «первому российскому поэту», шубу и шапку, в которых он был изображен (одна из легенд гласит, что это и стало поводом к созданию портрета), и карандашный эскиз, сделанный по композиции портрета Алексеем Егоровым для иллюстрирования издания «Анакреонтических од» Державина (ГРМ). И там, и там визуализация «пророческого духа», представленного, как теперь мы знаем, в «румяном восходе», была усилена мифологической фигурой с фанфарой, то есть понятным языком «эмблематов» – в аллегорическом

дифтонге «пророк – путь славы». На эскизе «фама», еще и пишущая на скрижалях истории, занимает чуть ли не половину композиции. На иркутском же полотне в соответствии с принятой тогда практикой «улучшения портрета» по просьбе Сибирякова неизвестный художник изобразил крылатого гения, из фанфары которого шла надпись: «Дай Бог побольше таких». Сейчас ее увидеть уже нельзя. В 1870-х годах эта «допись» была смыта, и ссыльный художник Вронский написал вид Иркутска (в таком виде портрет существует и поныне). Все это лишний раз доказывает, что природные картины сентиментализма существовали в системе аллегорической изобразительности классического толка и именно так воспринимались современниками.

Сальваторе Тончи
Портрет Г.Р. Державина
1801
Государственная Третьяковская галерея

Этот ряд можно было бы интереснейшим образом продолжить, благо фигура Державина и история иллюстрирования его анакреонтической лирики, ставшей своего рода манифестом поэтики русского сентиментализма, дает к этому обильный материал. Я имею в виду так называемую «красную» (по цвету кожаного переплета) или «екатерининскую тетрадь» собрания Публичной библиотеки с рисунками А.Н. Оленина, поднесенную в 1795 году Екатерине II, и «зеленые тетради» собрания Пушкинского дома, составленные около 1805 года (анакреонтика вошла в третью тетрадь). В этих рукописях стихи снабжены заставками и концовками, скопированными иногда с рисунков Оленина, иногда – с более поздних композиций Алексея Егорова (контракт на иллюстрирование своих стихов Державин заключил с ним около 1802 года, и в ГРМ хранится целый блок эскизов); автором некоторых был молодой тогда Иван Иванов, рукой которого выполнено большинство рисунков, перенесенных в названную рукопись. Есть листы без текста – с вариантами заставок и концовок, причем по большей части они снабжены «программами» вполне алегорического свойства (автором для оленинских композиций был он сам, Егоров и Иванов работали по программам Львова и Капниста). Все это совокупно представляет интереснейший и еще не исследованный материал для анализа аллегорики русского сентиментализма, причем в эволюции. Например, варианты заставки к стихотворению «Руины» (элегия о былой славе Царского Села) демонстрируют переход от мифологической композиции ко вполне натуральному виду руин, где лишь крылатое колесо на первом плане намекает на былой дидактический смысл лежащей в ее основе программы.

Державин с подчеркнутым вниманием относился к иллюстрированию своих стихов (правда, иллюстрированные издания их ему при жизни увидеть так и не удалось). Показательны его известные строки: «Пусть дух поэта сотворяет, / Вливает живописец жизнь». И в этом стремлении «влить жизнь» в сотворенный поэтом образ Державин был совсем не одинок. Дело

здесь не только в иллюстрациях, но и в изобразительности самих литературных «картин, рожденных чувствительным пером», или, говоря словами современного исследователя прозы сентиментализма, в произведениях тех лет «изобразительность становится основным текстообразующим принципом». Нетрудно вспомнить картины природы, возникающие в произведениях Карамзина, Измайлова, Муравьева. Но при этом – талантливые или навязчивые – они не просто аккомпанируют чувствам героя, но побуждают в нем эти чувства – прежде всего через воспоминание. Стены Симонова монастыря, хранящие память о бедной Лизе, «Ростовское озеро» В. Измайлова, «Аптекарский остров» В. Попугаева, монастырь Макария на Желтых песках в «Несчастной Маргарите» неизвестного автора, розарий средь четырех ив в «Бедной Хлое» Карра-Какуэлло-Гурджи или «Темная роща, или Памятник нежности» П. Шаликова – это прежде всего памятные места, пробуждающие чувствительность.

Это очень интересный поворот, заставляющий задуматься, не является ли чувствительность сентиментализма – чувствительностью воспоминания по сути. Об этом стоит поразмышлять. Но уже на первый взгляд нельзя не отметить два крайне любопытных следствия из предложенной гипотезы. Коль скоро она верна, просвещенная чувствительность сентиментализма предполагает «визави» уже случившийся, зафиксированный памятью эталонный сюжет. Таким образом образуется зазор, дистанция, что позволяет находить чувствам конкретной персоны выражение в уже объективированных культурной памятью прецедентах.

Алексей Егоров
Эскиз для портрета Г.Р. Державина.
1800-е
Карандаш
Государственный Русский музей

Вроде «обмороков Дидоны», «стойкой верности Пенелопы» и пр., с которыми напрямую идентифицировались проявления персонального чувства вне зависимости от его глубины и искренности, вне зависимости от причин пророненной слезы (скатилась она сама собой или от хитрого монокля) – главное, к месту. Этот порог ощутимо отличает чувствительность сентиментализма от личностных переживаний, которым предастся человек последующих эпох. И что более важно – вскрывает механику сентименталистской поэтики, проявившейся в том числе и в литературном жанре «путешествий». Классический пример – «Письма русского путешественника» Карамзина, про которые вот уже сто лет известно, что в основе их – аппликация из фрагментов наиболее авторитетных в ту пору литературных образцов с описанием достопримечательностей упомянутых там мест (безотносительно претензий к качеству и смыслам этого безусловно оригинального и весьма содержательного произведения).

Алексей Егоров Набросок заставки и концовки для стихотворения Г.Р. Державина «Развалины». 1802 Государственный Русский музей

Это во-первых. Во-вторых, побуждающий персональную чувствительность механизм воспоминания обнажает природу памяти в сентиментализме, осуществляющемся, как было продемонстрировано ранее, в границах культур *Ancien régime*, то есть до рефлексии времени как экзотеции. Очевидно, что в сентиментализме память разворачивалась не столько во временной, сколько в пространственной перспективе, наподобие «ландшафта моих воображений» Кропотова[1]. Отсюда проистекает столь важное значение памятных вех, которые (будь то фарфоровая чашка или павильон в Павловском парке) – не что иное, как сувениры, памятные знаки. По природе своей им присущи свойства изобразительности (поскольку сувенир служит визуализации воспоминания и связанного с ним чувства), декоративности (так как эта визуализация задействует механизм классической аллегории, по природе своей стремящейся превратится в орнаментальный мотив) и окказиональности (так как они всегда соотнесены с неким конкретным моментом, о котором провоцируют чувства-воспоминания). Здесь трудно не вспомнить Г.-Г. Гадамера, исследовавшего перфекцию окказиональности, декоративности и «бытийной валентности изображения» как определяющее свойство домодернистских культур. Равно и удержаться от аналогии с полифонией художественных форм, свойственной искусству конца столетия, когда, как заметил Е. Лансере применительно к убранству Гатчинского дворца,

[1] Так называлось сочинение А. Кропотова, вышедшее отдельным изданием в 1803 году.

РАЗВАЛИНЫ.

Вотъ здѣсь на островѣ Киприды,
Великолѣпный храмъ стоялъ,
Столпы, подзоры, пирамиды
И куполъ золотомъ сіялъ.
Вотъ здѣсь дубовыми осѣненна,
Резная дверь въ него была
Зеленымъ сѣтьсомъ покровенна
Во внутрь святилища вела.
Вотъ здѣсь хранилися кумиры,
Дымились жертвой олтари,
Збирались на молитву міры
И били ей челомъ цари.
Вотъ тутъ была уединенной,
По утру позднѣй день съ зарей,
Писала, нанъ владѣть вселенной,
И нанъ сердца плѣнить людей.

Иван Иванов Заставка к стихотворению Г.Р. Державина «Развалины». 1805 Институт русской литературы РАН (Пушкинский дом)

казалось, что все вкусы и стили, хоть как-то проявившие себя в течение осьмнадцатого века, «столпились» на его исходе.

Но как бы то ни было, хотелось бы надеяться, что предложенный аспект несколько проясняет корни культуры сувенира и значимость его роли в поэтике сентиментализма. Ведь именно благодаря памятным вещам вновь открытое пространство персонифицированной памяти перестает быть терраинкогнита и приобретает вид затейливой, но обозримой и осмысленной панорамы.