

Рельефы Летнего дворца: раннее воплощение русской античности*

Александр Валерьевич Королев

Российский институт истории искусств РАН (Зубовский институт),
Российская Федерация, Санкт-Петербург, 190000, Исаакиевская пл., 5; ak7419@mail.ru

Михаил Михайлович Позднев

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, Санкт-Петербург, 199034, Университетская наб., 7–9; m.pozdnev@spbu.ru

Для цитирования: Королев А. В., Позднев М. М. Рельефы Летнего дворца: раннее воплощение русской античности. *Philologia Classica* 2020, 15 (2), 292–321.
<https://doi.org/10.21638/spbu20.2020.208>

Авторство двадцати девяти рельефов, составляющих скульптурный ансамбль Летнего дворца Петра I, дискутируется в науке с начала XX в. Попытки приписать их Андреасу Шлютеру († май/июнь 1714), равно как и другим архитекторам и скульпторам, продолжавшим начатые Шлютером в России постройки (Браунштейну, Маттарнови, Леблону, Микетти), оказываются в той или иной степени уязвимыми. Между тем аллегорическая программа комплекса, общая композиция, размещение рельефов по фасадам определяются единым творческим замыслом, настолько же смелым, насколько и своеобразным. Мало сомнений в том, что автором этого трудноисполнимого замысла был сам Петр I, воплощать же его приходилось разным, в том числе местным, мастерам. О роли Петра свидетельствует и трактовка мифологических сюжетов, взятых из «Метаморфоз» Овидия (часть из них опознана ошибочно, другие не получили адекватного истолкования в аллегорическом ключе). На причастность царя к созданию рельефов указывает один из возможных источников их образности. Ренатой Кроль установлено, что для пяти рельефов таким источником были гравюры Дж. А. Мальоли, копированные А. Фуксом (их сюжеты также соотносимы с Овидием). Другим могли быть иллюстрации к «Метаморфозам» Ш. Лебрена, известные Петру по копии И. Крауса.

Ключевые слова: Летний дворец, Петр Великий, *Метаморфозы* Овидия, рецепция античности в России.

1. Проблема авторства

Как и все связанное с биографией Петра I, история артефактов, к возникновению которых он был причастен, оставляет простор для дискуссии: дефицит источников вынуждает полагаться на интерпретации, которые при таком масштабе исторической личности оказываются или разочаровывающе тривиальными, или, напротив, вполне мифическими. Сказанное в особенности подтверждается примерами широко известных произведений архитектурного, пластического и живо-

* Статья подготовлена в рамках проекта Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) 20-012-42005. Авторы благодарят К. С. Чарыкову и Д. А. Сесину за помощь в составлении каталога рельефов (Приложение 2).

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2020

писного искусств. К такому относится и Летний дворец Петра, архитектурный проект которого, по наиболее правдоподобной версии, был разработан Доменико Трезини в сотрудничестве с самим царем.¹ Скульптурный ансамбль дворца составляют двадцать девять рельефных изображений. Двадцать восемь прямоугольных рельефов, опоясывающих здание по всем четырем фасадам, вписаны в проемы между окнами первого и второго этажей; архитектурно и декоративно они слиты с основной структурой здания. Большая часть изображений представляет собой двух-четырёхфигурные сцены с персонажами античной мифологии, большей частью из «Метаморфоз» Овидия. Многие образы связаны с морем: гиппокампы, nereиды, тритоны, морские чудовища в компании с путти (см. серию из шести рельефов: Приложение 2, № 7, 9, 12–15). Парадный вход украшает горельеф свободной формы. Изображена Минерва на фоне арматуры с трофеями (№ 19).

По стилю ансамбль отвечает эпохе: дух барокко ощутим в общей динамической настроенности (драматизм везде подавляет изящество, статике противостоит движение), характерной грубоватой чувственностью (обнаженные фигуры, любовная тема), равно как и в аллегоричности античных образов. Размещение широкого фриза между верхней и нижней частями здания также отражает барочное стремление к усилению динамики, чувства движения. Национальные черты этого стиля (немецкие, французские, итальянские) практически не заметны, так что его допустимо по аналогии с готикой назвать интернациональным поздним барокко. В композиции, пропорциях, пластических приемах, понимании наготы просматриваются аналогии с различными направлениями, которые оказали влияние на формировавшуюся русскую скульптурную школу.² Впрочем, сопоставить значительную часть исследуемых произведений с известными образцами искусства барокко довольно трудно: более половины барельефов Летнего дворца выполнены на столь низком художественном уровне, что подчас ближе напоминают лубочные картинки, чем произведения европейского искусства.³

Первое свидетельство о памятнике и первое указание на его авторство содержится в письме, адресованном Петром обер-комиссару по строительным делам Ульяну Сенявину 2 мая 1714 г. Мимо этого текста не проходят даже путеводители, не говоря уже о специальных трудах. Мы встретим его и на страницах «Петербургской архитектуры в XVIII и XIX веках» И. Э. Грабаря, в которой ансамбль петровского дворца впервые становится предметом историко-художественного анализа. Нижеследующее попробуем прочесть с большим, чем обычно, вниманием к деталям:

«...на летнем дворе на палатах штукаторною работою делать вновь между окнами верхними и нижним фигуры (как Боудеректор даст), фреджи делать так как начата...».⁴

¹ Документальных подтверждений участия Трезини нет. Роль Петра, история проектирования и постройки освещены В. А. Коренцвитом (2015, 42–47).

² Калязина, Комелова 1990, 92–113.

³ Что вкусовая оценка в данном случае может претендовать на объективность, читатель поймет, взглянув, например, на № 1, 3, 5, 27, 28, 29 Приложения 2.

⁴ Цит. по: Коренцвит 2015, 63; 82, примеч. 83; автор ссылается на Общий архив Мин-ва имп. двора (1888, Ч. 2, стр. 48–49) и на И. И. Голикова (Дополнения к деяниям Петра Вел. СПб, 1792. Т. 10, 77–178). Ср.: Грабарь 1994 [1910], 51, со ссылкой на Голикова и И. И. Пушкирева (Описание С.-Петербурга и уездных городов С.-Петерб. губернии, СПб., 1839, Т. 1, 177–178). В открывающей тему небольшой монографии Петера Валле «Schlüters Wirken in Petersburg: Ergebnisse einer

В беглом стиле, без внимания к орфографии, на свойственном сперва одному Петру, а затем и всей его эпохе волапюке (Baudirektor, freggio) выражено требование продолжать работу. Спрашивается, давно ли она «начата»? Начал, надо думать, Баудиректор: ремарка Петра подтверждает участие прославленного Андреаса Шлютера (1659–1714), официально именовавшегося «директором строительства»,⁵ в создании рельефов, которые, таким образом, оказываются единственным произведением мастера в его последний, недолгий, петербургский период: он умер в тот же месяц от какого-то инфекционного заболевания. Возможно, здоровье Шлютера уже покачнулось,⁶ но Петр все-таки надеется, что тот еще «даст» нечто, вероятно, эскизы. Делать приказано «штукаторной работой». В ходе реставрации 1962–1964 г., проведенной под руководством А. Э. Гессена, выяснилось, что рельефы изготовлены намазной техникой:⁷ на стену наносили известь с кирпичной крошкой (так называемую цемянку), что гораздо труднее, чем монтировать отлитую в мастерской готовую скульптуру. Видимо, эскизы отдельных рельефов были готовы уже в 1713 г., раствор начали наносить до наступления зимы. Явственно сказано о двух частях планируемой работы: первая относится к межкомнатным плафонам, вторая касается верхнего лепного фриза.⁸ Присутствует и оппозиция между частями: фриз следует только завершить, тогда как к плафонам над первым этажом нужно приступить «вновь», читай — заново.

По догадке Н. Е. Лансере (о чем вскоре подробно), морские мотивы и образы победителей связаны с гангутской победой, и, значит, ансамбль — весь или частично — датируется временем после 27 июля 1714 г. Известие о смерти Шлютера приходит в Берлин в середине июня того же года.⁹ Что изображения, прославляющие морскую победу, были заказаны и исполнены раньше самой победы, исключается a fortiori. Следовательно, немецкому скульптору не могут принадлежать трактуемые аллегорически морские и военные сюжеты, которых не менее трети от общего количества изображений.¹⁰ Кто мог быть их автором?

Тот же вопрос возникает при сопоставлении и формальном анализе рельефов. Значительная часть их, как уже сказано, настолько груба, что непонятно, как можно было бы установить *любую* связь этих произведений с искусством создателя таких шедевров немецкого барокко, как памятник Великому Курфюрсту и ансамбль берлинского цейхгауза. Только для семи-восьми композиций позволительно с известной убедительностью доказывать, что в них отразился дух искусства Шлютера, остальные же в лучшем случае выполнены со знанием ремесла, но без тени шлютеровской выразительности. В «кустарных» рельефах заметно разделение труда: головы и тор-

Studienreise» впервые установлено, что указание относится не к дворцу Екатерины I в Петергофе, а к Летнему дворцу Петра (Wallé 1901, 9; текст письма приводится в немецком переводе).

⁵ Wallé 1901, 22–23; Kroll 1976, 113 (в примеч. 2 даны подробные справки).

⁶ Ср.: Грабарь 1994, 55, с цитатой из воспоминаний Брюса.

⁷ Кареева 2014, 162. До того считалось, что рельефы выполнены из терракоты и окрашены охрой, ср.: Мацулевич 1936, 38.

⁸ Грабарь 1994, 50. «Фреджи» у Петра единственное число, и поэтому вряд ли соотносимо с межкомнатными рельефами (как предполагает Коренцвит 2015, 63).

⁹ 23.06 вдова Шлютера пишет Петру письмо по поводу полученного ей известия о смерти мужа (которого титулет «Oberbaudirektor»): Грабарь 1994, 51, примеч. 1; Kroll 1976, 119.

¹⁰ Ввиду дальнейшего отметим, что в образах горельефа с Минервой, обращенного к югу, скорее прочитываются победы на суше: сухопутные орудия, штандарты — эта композиция никак не коррелирует с морской тематикой.

сы изготовлены с определенным профессионализмом, чего не скажешь о конечностях (см., например, № 1, 2, 3, 5, 27, 28 Приложения 2; особенно ноги непропорциональны, неестественно изогнуты, голени уродливы и все кажутся вылепленными по одному образцу). Сама собой рождается мысль, что над исполнением изучаемых артефактов трудилась артель. Кем были эти скромные работники, и кто давал им указания?

2. История исследования

Искусствоведы, упоминая ансамбль Летнего дворца, любят подчеркивать историко-культурное значение памятника. Уникальность его несомненна: 29 изображений на светские сюжеты, созданных в России начала XVIII в., прекрасно сохранились (в 2015–2016 гг. заново отреставрированы), все — на прежних местах, не утратив аутентичных условий своей репрезентации — в пространстве Летнего сада, без искажающих дополнений. Высокий политический статус (украшение первой резиденции Петра в новой столице) усиливается исторической ценностью: рельефы — самые ранние скульптуры Летнего сада, одни из первых в Петербурге. Столь значимый контекст предполагает обширную историографию. Между тем ансамбль удостоился лишь одной специальной статьи (немецкого искусствоведа Ренаты Кроль), обзоры же в панорамных исследованиях петербургской архитектуры, Летнего сада, петровской эпохи и др. едва ли займут вместе два десятка страниц.

Знаменательно сравнительно позднее вхождение рельефов в научную традицию. Как указывалось, впервые их привлек к рассмотрению И. Э. Грабарь в 1910 г.¹¹ Для нескольких осевых вопросов его выводы оказываются решающими: Грабарь выясняет причастность к работе Шлютера и приблизительное время его смерти, найдя тем самым объяснение неровного качества произведений. По гипотезе Грабаря, Шлютер выступает автором замысла, но не исполнения: «Оттого рельефы так неудачны по лепке, хотя некоторые из них сочинены прямо мастерски и совсем в шлютерском стиле».¹² Поскольку характеристика не детализирована, не становится понятным, что именно «сочинил» немецкий скульптор. Эстетическая оценка, как можно ожидать, связана с мирискусничеством: для Грабаря и его единомышленников рельефы Летнего дворца имеют ценность как момент мощного влияния европейской эстетики на дикую российскую почву. Грабарь хочет видеть в них продолжение той линии, которую начал Шлютер в серии рельефов с головами мертвых воинов для берлинского цейхгауза. В качестве возможного продолжателя Шлютера назван его формовщик, приехавший с ним летом 1713 г. из Берлина, П. Морберг.¹³ Так в историю рецепции памятника входит мысль о том, что он был 'испорчен' в результате утраты связи автора со своим замыслом.

Следующее исследование, существенно дополнившее интерпретацию Грабаря, также принадлежит мирискуснической традиции — в ее самой поздней, уже советской, фазе. В 1929 г. Н. Е. Лансере опубликовал небольшую монографию о Летнем

¹¹ Из предшественников Грабарь упоминает «проф. Валле, которому принадлежит главная часть “воскрешения Шлютера” в Петербурге» (1994, 49, с примеч. 5); Грабарь ссылается и на книгу Корнелиуса Густава Гурлита, пионера 'Schlüter-Forschung' (Gurlitt 1891).

¹² Грабарь 1994, 51.

¹³ *Ibid.*; Мюллер 1925, 16; Kroll 1976, 129. Даты Морберга выяснить не удалось.

дворце — классический образец петербурговедческой литературы. Подход автора явственно отличается от того, которому следовал Грабарь: Лансере меньше интересуется историческая или национальная идентичность стиля, диалектика местного и западного, зато важно конкретное содержание, символика и иконография. Он приводит список и описание рельефов, каждый раз отмечая уровень исполнения. Попутно дается краткая интерпретация сюжетов (как ни странно, Овидий оказывается забытым). В процессе толкования рождается идея связанности рельефов единой программой, аллегорически передающей историю участия России в Северной войне.¹⁴

Веским доводом в пользу этого предположения служит интерпретация рельефа, изображающего Амура с мечом у пояса, перевязью и царским шлемом в правой руке, который как бы сопровождает грозного вида морского «слона» (с хоботом и бивнями сухопутного, № 7). Лансере отмечает, что шведский флагман взятый в плен при Гангуте и приведенный в Петербург, назывался «Элефант».¹⁵ Анализируя различия между группами рельефов, ученый приходит к выводу, что в их создании участвовало три автора. «Шлютер успел дать лишь наброски в рисунках и эскизной лепке (глине), едва ли успев закончить их своей рукой.»¹⁶ Дodelывал Морберг с другими подмастерьями; в зависимости от того, насколько успел продвинуться Шлютер, возможно различить более или менее удачно законченные образцы.¹⁷ Далее, Лансере называет «неумелого лепщика-ремесленника», которому приписывает самые грубые рельефы. Слова Петра I «делать вновь, как баудиректор даст» трактуются следующим образом: «Очень может быть, что это — первоначальные барельефы, исполненные даже до приезда Шлютера, и которые Петр заказал переделать, но заменить их все же не удалось».¹⁸ Толкование трудно назвать удачным: кто мог бы лепить фигуры до приезда Шлютера и почему их не смогли заменить на лучшие? Кроме того, не объясняется отмеченный нами выше факт: одни и те же изображения в отдельных фрагментах вполне добротны, местами даже прекрасны, а частью — антихудожественны. Лепщика, который взялся за дело до Шлютера и, следовательно, не имел отношения к его программе, по-видимому, никогда не существовало. Другая гипотеза Лансере, напротив, кажется привлекательной и, во всяком случае, заслуживает большего внимания, чем ей уделяет новейшая литература. Отмечая «французский характер» изображений, на которых представле-

¹⁴ Лансере 1929, 22–23: «Эти барельефы, долженствующие характеризовать деятельность Петра или символизировать события его царствования, очень любопытны по сюжетам, взятым из греческой мифологии. По-видимому, это аллегии на Северную войну со шведами. Однако разгадать их для нас представляется не таким легким делом, как это было бы для лиц той эпохи, постоянно имевших случаи созерцать и в представлениях, и в фейерверках, и в печатных книгах всевозможные аллегии, эмблемы и символы».

¹⁵ Лансере 1929, 27–28: «Что собственно имелось в виду изобразить этими барельегами, столь не похожими на остальные с мифологическими сюжетами? Не предположить ли, что они символизируют морские силы, Петровский юный флот? Особенно последний барельеф с изображением морского слона: ведь был у Петра 32х-пушечный корабль, называвшийся “Олифант” (1705 г.), или, что еще вероятнее, тот фрегат “Елифант”, отнятый в морском сражении при Гангуте у адмирала Эреншильда в 1714 году, как раз во времена отделки дворца».

¹⁶ Лансере 1929, 28. То же: Wallé 1901, 9; Kroll 1976, 119.

¹⁷ Лансере 1929, 23; ср.: Kroll 1976, 116 (цитируются сходные оценки немецких искусствоведов; первые публикации относятся к середине 1930-х гг.).

¹⁸ Лансере 1929, 24.

ны путти с морскими чудовищами, Лансере предполагает, что к их созданию имел отношение Александр Жан-Батист Леблон (1679–1719). Основания для этого дают «крупные размеры фигур, более изысканная и мастерская трактовка деталей», равно как и то, что эти фигуры «напоминают скорее рельефы, предназначенные для украшения фонтанов»: ¹⁹ Леблон знаменит как создатель фонтанных ансамблей Петергофа.

Новую страницу дискурса открывает исследование видного знатока русской скульптуры XVIII в. Жанетты Мацулевич «Скульптура Летнего сада». Это издание увидело свет в 1936 г., всего через семь лет после публикации Лансере. Однако и методологически, и содержательно автор основывается на совершенно других предпосылках. Лансере раскрывает уникальные свойства памятника, у Мацулевич на первом месте его типологические черты. Исследовательницу занимает функция рельефов в рамках художественной программы Летнего сада и шире — в границах истории новоевропейской скульптуры, те смысловые нагрузки, которые в данном историко-культурном контексте несет античность, элементы ее стилистики и иконографии. Мацулевич допускает, что в рельефах «могло заключаться пропагандистско-прославляющее начало», но решительно восстает против выдвинутой Лансере гипотезы об отражении в них конкретных событий. Рельефы восходят к образам западноевропейского искусства. ²⁰ По мнению Мацулевич, перед нами «нереальный, нарядный, праздничный мир, населенный богами и богинями, нимфами и аллегориями, в которых нет ничего античного кроме наготы и которые имеют еще то преимущество в глазах “высшего общества”, что понимание их значения недоступно “толпе”». ²¹ Разделяя теорию ‘трех манер’, ²² Мацулевич категорически исключает участие Леблona. Рельефы, которые Лансере приписывал последнему, она объявляет творением Шлютера. ²³ Ко второй группе причисляются те, для которых мастер успел сделать эскизы, впоследствии взятые за основу опытными работниками низшего разряда (снова упоминается Морберг, также фигурирует нюрнбергский резчик Ганс Конрад Оснер [1669–1747], работавший в Петербурге с 1710 г. ²⁴). «Наконец, третья группа, очень немногочисленная, представляет собой, по всей вероятности, ремесленные доделки по эскизам Шлютера, так как их композиционный рисунок зачастую не понят исполнителем, а лепка совершенно беспомощна». ²⁵ В итоге разбор Мацулевич возвращает к схеме Грабаря: талантливый автор и в раз-

¹⁹ Лансере 1929, 26.

²⁰ Мацулевич 1936, 38; ср. 44, в связи с анализом рельефа «Амур... с большим морским слоном» (№ 7): «...при несколько более пристальном рассмотрении этого вопроса нам удалось найти полные историко-художественные аналогии и к этому, и ко второму рельефу (мертвый мальчик на дельфине), которые появляются на итальянских памятниках XVI–XVII веков. Тем самым стройное и казавшееся совершенно убедительным предположение Лансере разрушается». Однако никаких конкретных источников Мацулевич не указывает.

²¹ Мацулевич 38–39; 37.

²² Лансере 1929, 23; Мацулевич 1936, 39–40.

²³ Мацулевич 1936, 39: «Они настолько законченно-декоративны по композиции и удачны по исполнению, что могут принадлежать только руке очень крупного мастера». Мацулевич не пишет об оригиналах, полагая, что Шлютер завершил только модели. По мнению О. Вульф, следы участия Шлютера, наоборот, настолько незначительны, что их вообще невозможно выявить (Wulff 1932, 25).

²⁴ Мацулевич 1936, 39; ср.: Kroll 1976, 133, примеч. 79 с дальнейшими библиографическими указаниями.

²⁵ Мацулевич 1936, 40.

ной степени малоспособные исполнители; целое принадлежит Шлютеру, остальные только ‘портили’.

То обстоятельство, что сюжеты рельефов имеют аналоги в европейском искусстве XVI–XVII веков, не исключает, вопреки мнению Мацулевич, возможности аллегорического прочтения, соотносящего их с современной им реальностью. Античного же в этих изображениях определенно больше, чем нагота фигур: чтобы в этом убедиться, достаточно заглянуть в Овидия (чего Мацулевич, как и Лансере, не делает). Сказанные моменты определили путь исследования памятника в послевоенное время. Инновативным становится разбор М. А. Тихомировой в книге «Памятники. Люди. События: из записок музейного работника», посвященной истории восстановления скульптурных памятников Ленинграда и пригородов.²⁶ Автор восстановила в правах версию Лансере о том, что программа рельефов связана с победами в Северной войне. На многих примерах демонстрируется, как античный сюжет, трактуемый художником XVIII в., превращался в аллгорию на актуальную тему. Впервые в истории дискурса как источник упомянут Овидий, причем указано на переводы и издания «Метаморфоз» петровского времени, как и на факт использования Овидиевых образов в триумфальных арках и в символике праздников.²⁷ Ценным вкладом в исследовательскую традицию явилось соотнесение с ансамблем Летнего дворца рельефов петергофского Большого каскада, законченных в 1720-е гг.²⁸ Насколько мы можем судить, позицию Тихомировой разделяет большинство исследователей.²⁹

В 1976 г. Рената Кроль опубликовала статью о работе Шлютера над отделкой Летнего дворца, приведя впечатляющие параллели для пяти рельефов с путти и морскими чудовищами (№ 7, 9, 12, 14, 15). Исследовательница доказала, что изображения восходят к гравюрам итальянского мастера эпохи Позднего Возрождения Джованни Андреа Мальоли (Maglioli, fl. 1580–1610). Сюжеты взяты с древних саркофагов, изученных художником в Риме.³⁰ Образы Мальоли приобрели популярность у современников и были несколько раз копированы: первый раз, по видимому, в Нюрнберге Адамом Фуксом (1583–1606), затем, независимо от Фук-

²⁶ Автор принимала непосредственное участие в описываемых событиях. Первая работа Тихомировой о рельефах, в которой устанавливалась их связь с изображениями на Большом каскаде Петергофа, относится в 1948 г.: Кареева 2012, 45, примеч. 15. Названная выше книга вышла в 1970 г., однако более известно второе, дополненное издание 1984 г., далее ссылаемся на него.

²⁷ Тихомирова 1984, 197–199.

²⁸ *Ibid.* 388. Шесть из восемнадцати рельефов Каскада совпадают по сюжету с плафонами Дворца: «Похищение Прозерпины», «Персей и Андромеда», «Похищение Европы», «Триумф Нептуна», «Гиппомен и Аталанта», «Диана и Актеон». Все перечисленные сюжеты, кроме «Триумфа Нептуна», восходят к Овидию.

²⁹ Ср.: Морозов 1974, 198: «Наружные барельефы Летнего дворца, выполненные по моделям и эскизам А. Шлютера, на мифологические сюжеты, заимствованные из “Метаморфоз” Овидия, и готовые декоративные мотивы, с участием дельфинов и купидонов, трактовка которых несет черты рококо, вероятно, осмыслились современниками в связи с политическими задачами и военными успехами Петра». Таковы аллегории «Персей, освобождающий Андромеду» и «Персей, побеждающий медузу», находящие аналогию в оформлении петровских триумфов». Распутывая в одной фразе клубок связанных с рельефами проблем, Морозов, как видим, следует Тихомировой.

³⁰ Kroll 1976, 122–124. Разрозненные листы Мальоли каталогизированы; в сводной таблице указано, какие изображения копированы Фуксом, Ваккари и какие использованы Яном Теодором Де Бри для фриза с морскими чудовищами (эти гравюры хранятся в Эрмитаже, инв. № 768–773).

са, в Риме Лоренцо Ваккари (или Ваккарио, Vaccarius, fl. 1574–1608).³¹ По наличию всех изображений в серии, в также по направлению рисунков Кроль установила, что оригиналом для рельефов послужили гравюры Фукса.³²

Исследовательница тщательно взвешивает альтернативы авторству Шлютера, приходя к выводу о гетерогенности абсолютного большинства рельефов. Берлинский скульптор успел в лучшем случае оставить несколько эскизов. Остальное — дело рук его сотрудников, а также других скульпторов и архитекторов, работавших над ансамблями Петергофа и Летнего сада.³³ Кроме Морберга и Оснера в статье названы имена Иоганна Фридриха Браунштейна (работал в Петербурге в 1714–1728 гг.), занимавшего должность «баудиректора» после Шлютера и до Леблона³⁴ (причастность которого Кроль также не исключает), Георга Иоганна Маттарнови, ученика Шлютера (ум. 1719, автор проекта первого Зимнего дворца Петра и Кунсткамеры), Николо Микетти (1675–1759, в Петербурге с 1718 г.), сменившего Леблona на посту директора построек, наконец, ученика Микетти и Трезини М. Г. Земцова (1688–1743). Каждый из них включался в работу на какой-то стадии; рельефы Летнего дворца — их коллективный труд. Слабость этой гипотезы, наиболее правдоподобной из высказанных, выявляется в эстетической плоскости: все перечисленные кандидатуры, даже если они были в первую очередь архитекторами, получили основательную профессиональную подготовку как рисовальщики; едва ли они могли допустить те ошибки, которые мы видим в изображениях человеческого тела на рельефах.

Статья Р. Кроль стала последним словом в изучаемом дискурсе; в новейших работах ее тезисы или разделяются (зачастую без ссылок), или незначительно корректируются.³⁵ Основные оппозиции были, таким образом, выявлены, однако еди-

³¹ О нем: Вугу 2001, 235; Balleis 2008.

³² Kroll 1976, 125. Ошибочно у Андросова (2003, 106), о рельефе № 15 («Мертвый мальчик на дельфине», на сюжет из Элиана, см. ниже): «Эта композиция восходит к гравюре Фукса, который заимствовал ее не у Мальоли, а у другого итальянского мастера — Лоренцо Ваккарио, также работавшего в Риме в конце XVI–начале XVII в.» Ваккарио копировал гравюры Мальоли в 1608 г., когда Фукса уже не было в живых. Данное изображение в серии гравюр Майоли утрачено, но судя по тому, что его копировали и Фукс, и Ваккари, можно с уверенностью приписывать оригинал Мальоли.

³³ О работе Шлютера в Петергофе, строительстве «люстгауза» Монплезир, участии в нем Петра, роли Браунштейна и других ассистентов см.: Hinterkeuser 2010, 273–276.

³⁴ Видимо, поэтому убежденность в том, что работу Шлютера продолжил Браунштейн (в частности, завершил «Триумф Минервы» и рельефы с путти), разделяют многие: Шилков 1954, 154; Кузнецова 1973, 45. Бернд Николаи, автор статьи в «Neue deutsche Biographie», называет двух продолжателей — Браунштейна и Маттарнови (Nicolai, 2006, 112); ср.: Medvedkova 2007, 168 (не отрицается и участие Леблona).

³⁵ После Кроль в разработке темы прослеживается регресс. С. О. Андросов — наиболее авторитетный современный исследователь скульптуры Летнего сада — в книге «Античные мифы в камне и бронзе» (2003 г.) дает перечень и описание рельефов, сопровождаемые в ряде мест аллегорическими толкованиями и ссылками на литературные и художественные источники. Толкования восходят к Мацулевич, Тихомировой и Кроль; в нескольких местах Андросов уточняет атрибуцию, ссылаясь на наблюдения Н. В. Кареевой. Известный исследователь памятников Летнего сада, историк и археолог В. А. Коренцвит в сочетающей научность с увлекательностью монографии «Летний сад Петра Великого. Рассказ о прошлом и настоящем» (2015) упоминает рельефы лишь для того, чтобы сослаться на «опубликованный материал», к которому, по признанию автора, ему «нечего добавить»; следует ссылка на популярную книгу Ю. А. Ракова «Скульптурный Олимп Петербурга: путешествие в антично-мифологический Петербург» (2000 г.), где содержится краткое, по одной-две строки на каждый, описание сюжетов, предваренное трехстраничным обзором; этот перечень

ной, внутренне связанной истории рецепции не сложилось, равно приемлемых для большинства ученых решений не возникло. Причина, возможно, в том, что писавшие исходили из разных задач, руководствовались разными взглядами на историю искусства. Значение памятника напрямую связано с вопросом о его авторе, и пока этот вопрос не решен, ценность рельефов Летнего дворца приходится признать не до конца опознанной.

3. Замысел и исполнение

В глазах большинства чарующий историзм петровских строк («Боу-директор» и т. д.) отсекает причастность к рельефам других мастеров кроме Шлютера, в том числе Леблona, приехавшего в Россию лишь в августе 1716 г. Между тем письмом Петра датируется *продолжение* работ над рельефами. Гангутская победа также дает *terminus post quem*. О дате же *окончания* практически ничего не известно. На гравюре А. Зубова 1716 г. виден (не полностью) северный, обращенный к Неве, фасад. Здесь рельефы присутствуют, правда, какие и в какой степени законченности, не позволяет распознать мелкий масштаб. Рисунок из коллекции Ф. Берхгольца воспроизводит южный фасад без центрального рельефа; остальные плафоны намечены схематично, без изображений; на месте торжества Минервы — пустая рама, такая же, как и прочие.³⁶ Возможно, рисовальщика подвела память: вместо восьми окон (осей) на рисунке представлено девять. Однако такую ошибку сделать легко; ее делает добрая половина наблюдателей. Но трудно думать, что художник, не забывший крошечный флюгер в виде Георгия Победоносца, упустил большой горельеф над входом. Работы по фасадам продолжались не один год. Конечно, одни сочтут немецким, барочным и «шлютерским» то, в чем другие поспешат заметить «французский характер». Вместе с тем, очевидно, что среди лучших из исследуемых барельефов присутствуют выполненные в разной манере. Наш случай необычен: возможно, ни один из рельефов не был — от черного эскиза до готового объекта — выполнен одним художником, 'участие' нужно понимать лишь как большую или меньшую степень задействованности. В период после смерти Шлютера и до конца работ в них определенно 'участвовал' крупный мастер — Леблон, Микетти или другой.

На этом фоне отчетливее становится роль Шлютера. Ему принадлежит идея декорировать фасад серией барельефов. Даже если бы опубликованный Грабарем документ не сохранился, общие формально-стилистические особенности могли бы это подтвердить. Искусство терракотовых рельефов хорошо знакомо немецкой скульптурной школе XVII в., как и сам принцип соединения скульптуры и архитектуры. Относительно небольшой дворец украшают 29 рельефов; будучи размещенными на одном фасаде, они заполнили бы его целиком. Такое решение мог принять автор ансамбля из 22 масок умирающих воинов, украсившего Берлинский цейхгауз. По критическому замечанию современника, Шлютер «был бы не прочь

сильно уступает более ранним спискам, Овидия автор нигде не вспоминает, историю создания не тематизирует.

³⁶ С фотографической копией рисунка удобно ознакомиться на интернет-портале: [https://igardens.ru/the_palace_of_peter-i/iLightbox\[gallery-1\]/0](https://igardens.ru/the_palace_of_peter-i/iLightbox[gallery-1]/0) (дата обращения: 10.10.2020).

все стены сплошь занять скульптурой».³⁷ Вместе с тем рельефы Летнего дворца образуют собственное, отдельное от архитектурного контекста и декоративной функции художественное пространство, превращаясь в самоценный художественный предмет.

Надвратный рельеф с Минервой чаще других приписывают Шлютеру.³⁸ «Триумф Минервы», действительно, многотруден — как пластически, так и иконографически. Однако в готовом произведении, уже на фасаде, фигура богини вписана неловко: короткие подогнутые ноги Минервы выглядят комично. Если сравнить этот рельеф с известными оригиналами Шлютера, бросится в глаза схематизм, недостойный виртуоза европейского барокко. Напрашивается предположение, что надвратный рельеф завершали помощники. Гетерогенный характер памятника позволяет переоценить функцию второстепенных участников, освобождая «Торжество Минервы», также как и ряд других составляющих комплекса, от необходимости быть 'испорченной' работой Шлютера и открывая новые перспективы для интерпретации. Среди исполнителей были сотрудники Баудиректора, а также другие помогавшие благоустраивать и украшать Петербург иностранцы. Но все же не они лепили Диану и Актеона (№ 29) или исполненную в топорной манере, с откровенными элементами лубочного стиля, Нерейду на гиппокампе (№ 1). Присутствие в ансамбле столь грубо выполненных рельефов (еще чаще — отдельных фрагментов) означает, думаем, что перед нами — произведение русского искусства с наименьшей примесью иностранного вмешательства. Таким образом, кустарность исполнения не наносит ущерба ценности памятника. Изучаемый артефакт превращается из незавершенного художественного высказывания гениального европейца в первую попытку отечественного искусства своими словами заговорить на языке классики. Учитывая, что уже через несколько десятилетий русские художники научаются блестяще владеть этим языком, сам факт самостоятельности имеет особое значение.

В условиях гетерогенности, смешанного авторства вопрос об истинном создателе вовсе не парадоксален. Связующими мотивами, общей смысловой и композиционной структурой памятник обязан не Шлютеру, не анонимным отечественным и полуанонимным иностранным подмастерьям, не Леблону или другим европейским мастерам и их русским ученикам. Пусть даже история создания рельефов распадается на несколько изолированных событий, ансамбль воспринимается как целое, и это целое пронизано логикой, в композиции обнаруживается некое творческое мышление, которое свободно обращается с темами победы, власти, любви, моря. Как и должно быть в концепции дворца, предназначенного для летнего пребывания, парадным оказывается южный фасад. Рельефы этого фасада указывают на его статус. Здесь — корона в картуше над входом, трофеи, изображения верховных божеств античного пантеона. Западный фасад теснее всего связан с пространством сада. На нем видим Аполлона, преследующего Дафну, быка, похищающего Европу, Персея и Андромеду, Актеона, Меланфо. Любовная драма разыгрывается по разным сценариям, развлекая дам и кавалеров, приглашенных в Летний сад.

³⁷ Грабарь 1994, 50.

³⁸ Впрочем, Кроль (1976, 132) считает его творением Маттарнови на том основании, что из продолжателей Шлютера только он был по профессии скульптором, а не архитектором. Грабарь (1994, 50) предполагал, что не только модель, но и конечный результат принадлежит великому немцу.

Северный фасад открыт в сторону Невы, и вместе с тем, связан с пространством личных покоев: сюда выходят окна всех спален. На изображениях сплетаются морские, военные и любовные мотивы: амур с морским слоном и львами, Юпитер, побеждающий Тифона, Минерва над морем с бредущей по берегу уродливой Завистью, влюбленный Пан, Венера. Восточный фасад ближе всего к воде, причем там, где наблюдалось (и наблюдается) самое активное движение — у истока Фонтанки. Здесь находится большинство крупнофигурных «шлютеровских» рельефов с мальчиками и морскими чудовищами.³⁹

Учитывая, как тесно в этом распределении сплетаются литературные и аллегорические, личные и государственные смыслы, мы вправе предположить, что автором целого является сам Петр I. Он один мог разместить лучшие рельефы на второстепенном восточном фасаде лишь потому, что этот фасад нависает над водой. Он один мог принять решение украсить царский фасад сценами, политический смысл которых вычитывается из любовной истории, и соотнести определенные сюжеты с Летним садом, а другие — с Невой и Фонтанкой (подробно об этом — в дальнейшем). Участие Петра в составлении аллегорических программ зафиксировано документально.⁴⁰ Вероятно, смерть Шлютера заставила царя взять дело в свои руки. Идеино он чувствовал себя совершенно свободным, но когда дело доходило до необходимости реализовывать план, оказывался скован по рукам и ногам. Приходилось довольствоваться доступным ресурсом: вместе с западноевропейскими работу вели местные лепщики. Едва ли эта работа шла гладко, и хотя Петр всегда спешил, пришлось обращаться к Леблону (Маттарнови, Микетти или другому известному мастеру), чья помощь на окончательной стадии могла оказаться весьма ценной. Однако руководителем проекта, который ‘запустил’ Шлютер, до конца оставался Петр, распределял картины и задавал темы он. Любовная, например, представлена в рельефах гораздо шире, чем мотив войны и победы, подчас без опознаваемого идейно-политического смысла,⁴¹ что дает повод предполагать исконность ее в общем плане: во дворце Петр предполагает проводить летние месяцы в обществе любимой спутницы, недавно ставшей официальной супругой.⁴² Морская тема господствует и, в сочетании с куртуазной, раскрывает общий смысл комплекса. Дворец вписан в пейзаж (гениальным Трезини, или же самим Петром) таким образом, что невольно рождается ассоциация с готовящимся к отплытию судном. Отмечалось, что знаменитый ветряной прибор, интегрированный в конструкцию Летнего дворца, делает его похожим на корабль.⁴³ То же самое можно сказать и о рельефах.

³⁹ Близкие по манере исполнения серии не объединяются: рельефы с путти и морскими животными разнесены по северному и восточному фасадам и отделены друг от друга, № 10, 11.

⁴⁰ «В 1709 году, перед выходом в свет “Политиколепной Апофеосис” — описания триумфальных врат в честь Полтавской победы, он писал Ф. А. Головину: “Послал я к Вашей милости книгу Толк о вратах”, выправя. Если в чем за скоростию не так — исправьте и велите печатать, чтоб до праздника вышел из дела”»: Тихомирова 1984, 203. О живом интересе Петра к аллегориям в скульптуре ср.: Морозов 1974, 197–199; см. также примеч. 73.

⁴¹ Очевидно, в свое время, когда главным украшением Летнего сада была Венера Таврическая, аллегорика воинственного и эротического, в целом типичная для петровского барокко, читалась в ансамбле более откровенно.

⁴² Нельзя не отметить отсутствие в комплексе сюжетов связанных с Ваххом, столь любимым в кругу Петра. В «Метаморфозах» этих сюжетов масса. Очевидно, царь не захотел привлекать вакхическую тему для оформления своего семейного дома.

⁴³ См.: Калязина, Комелова, рис. 201 (без указ. стр.).

Опоясывающие здание со всех сторон, они напоминают вытянутые вдоль ватерлинии резные украшения парусников эпохи барокко (царь-плотник принимал участие в создании подобных украшений). Дворец превращается в фантастический корабль, античная мифология становится его частью и одновременно тем морем, сквозь которое он прокладывает свой путь.

4. Прообразы и толкования

Авторство Петра, обожавшего все связанное с морем, сказалось, по-видимому, и в том, что сюжеты Овидия, в которых море никак не фигурирует, представлены в рельефах на морском фоне. Яркий пример — Минерва и Зависть: у Овидия жуткая поедательница змей обитает *in vallibus*, куда не проникает ветер (*Met.* 2, 761–762). На рельефе видим ее идущей вдоль пляжа (№ 2, ср. 2, 773–782: изображена та сцена, когда Зависть выходит из своего логова и созерцает великолепную богиню; *pectora felle virent*, «груди набухли желчью», художник постарался передать особенно наглядно: велено было подобного ничуть не стесняться).⁴⁴ В плане общего расположения существенно, что эта картина, аллегорический подтекст которой прозрачен, помещена на фасаде, обращенном к Неве. На той же стене — Пан, схвативший тростник-Сиригу (№ 6, *Met.* 1, 705–706). Хотя метаморфоза Сириги у Овидия логичным образом происходит на берегу реки (Ладона: как и большинство рек Греции, эта протекающая на Пелопоннесе река больше похожа на широкий ручей), на рельефе — бескрайний морской простор. Гиперболизированная фигура Пана, хитрый вид смеющихся амуров и — чтобы придать намеку полную ясность — точное до мелких деталей изображение европейской по виду крепости на скале, оставляют мало сомнений в аллегорическом смысле рельефа: подразумеваются неудачные попытки шведов захватить Финский залив, Неву и Ладогу.⁴⁵ В том же духе прочитывается другая картина из «Метаморфоз» на этом фасаде — превращение ликийцев в лягушек (№ 4, 6, 366–381: запечатлен момент, когда Латона, обратясь к небу, заколдовывает негостеприимных жителей Ликийи). Тем, что на рельефе изображено дерево (делосская олива? ср. 6, 335), мы обязаны контаминации мифологических сюжетов, в целом характерной для исследуемого комплекса. Овидиев пейзаж лишен моря: блуждая по засушливой Ликийи, Латона мучится жаждой; она останавливается возле илистого *озера* (6, 363–365), в котором после превращения и поселяются наказанные лягушки-ликийцы, не дававшие богине напиться. На рельефе же снова — море, с парусной лодкой на горизонте. Намек прозрачен: кара постигла тех, кто не давал русским выйти к Балтике.⁴⁶ Рядом Юпитер, превращающий вероломного и кровожадного Ликаона, — то есть, очевидно, напавшего на Россию Карла — в волка (№ 5, ср. *Met.* 1, 230–239; волк погружается в морские вол-

⁴⁴ Kroll 1976, 118: «Minerva und Invidia»; Андросов 2003, 103: «Минерва и сирена (?)»; трактовка второй фигуры как Зависти предлагается в качестве альтернативной. Сирены — полуптицы, однако ничего птичьего в уродливой фигуре нет.

⁴⁵ Толкование Н. Д. Кареевой, приведенное С. О. Андросовым (2003, 104): «намек на Карла XII, который пытался опереться на Мазепу, как Пан — на шаткий тростник», — ценно лишь пониманием того, что сюжет выбран не наудачу.

⁴⁶ Расплывчатая интерпретация, данная С. О. Андросовым (2003, 104): «...аллегория истолковывалась как сатира на неудачное вторжение шведов в Россию», — не учитывает ни литературного контекста рельефа, ни его места в композиции.

ны, но Аркадия, родина Ликаона, лишена выходов к морю⁴⁷). Не из Овидия на этом фасаде — Амур, укрощающий льва (№ 8, вещь восстановлена реставраторами), и еще один Амур, борющийся с морским львом (по гравюре Мальоли, ил. 2): львиная тема — общее место в литературе и искусстве времен Северной войны. Юная nereida верхом на гиппокампе, который несется, едва погружаясь, по спокойной поверхности вод (№ 1), очевидно, также отсылает к морским успехам Петра. Учитывая весь описываемый однотипный ряд, образ морского слона с амуром (№ 7), восходящий к Мальоли (ил. 1),⁴⁸ нельзя, думаем, трактовать иначе, чем предложил Н. Е. Лансере.⁴⁹ Венера, возносящаяся на небеса из родной стихии (№ 3), разумеется, также доступна истолкованию в политическом духе, хотя вероятнее, что автор пожелал и на невском фасаде оставить место для альковной темы: как упоминалось, окна спален выходят на север.

Пять из шести рельефов западной стороны отсылают к тексту «Метаморфоз», однако, несмотря на неизменное присутствие моря и связанную с ней геополитическую метафорику, в целом имеют более интимный смысл, чем сюжеты северной стороны. Известнейший в аллегорическом искусстве образ, Аполлон и Дафна (№ 27, *Met.* 1, 548–559, сцену превращения допустимо локализовать в устье Пеня, так что море здесь не выдуманно), люди творчества, начиная с Петрарки, воспринимают как символ любовной игры или торжества добродетели или даже бессилия поэзии изменить жизнь,⁵⁰ но никогда не ассоциируют с политической тематикой. Равно и неосторожный свидетель Диановой наготы (№ 3, 189–194, в рельефе схвачен момент превращения: прыснув в лицо Актеона водой, богиня опустила руку; море здесь — явная натяжка; римский поэт помещает купальню Дианы в лесном гроте), едва ли убедителен в государственном контексте,⁵¹ зато очень уместен

⁴⁷ Принимаем толкование Кроль (1976, 117). У Мацулевич (1936, 43) «морское чудовище с длинным языком»; возможно, «язык» — это огонь, который изрыгает зверь, и мы снова имеем дело с контаминацией образов. Андросов (2003, 104) предполагает, что под чудовищем подразумевается Тифон. В таком случае литературные источники трудно отыскать: у Овидия Тифон строукий (*Met.* 3, 103); в «Библиотеке Аполлодора», известной Петру книге (правда, в русском переводе — Алексея Барсова, с предисловием Феофана Прокоповича — она вышла в Москве лишь в 1725 г.), Зевс поражает чудовище серпом (1, 6 [41]); у Валерия Флакка — держит за волосы (3, 132). Подробнейший рассказ о Тифономахи присутствует в начале *Dionysiaca* Нонна. У Нонна перуны Зевса в центре сюжета. Нам, однако, неизвестно, насколько свободно текст Нонна мог использоваться в аллгорике петровского времени.

⁴⁸ См. примеч. 30, 32.

⁴⁹ Гравюра Мальоли: <https://www.pinterest.ru/pin/375769162645281767/>. В отличие от оригинала, у мальчика на рельефе № 7 'взрослое' лицо, в котором даже просматривается некоторое портретное сходство с Петром.

⁵⁰ Bernard 1987, 73; 83; 107–109; 138 etc. В трактовке мифа Овидием автор усматривает антиавгустовский пафос (19), но даже если так, рецепция этой идеи не отразила.

⁵¹ Андросов 2003, 103: «Возможно, в сюжете содержится намек на короля Швеции Карла XII, вторгшегося в Россию». Ср., однако, толкование П. А. Толстого, сопровождающее его же перевод: «Актеон от Дианы оленем учиненный, по лесам, разум еще человек имея, шатался, речи лишившись, токмо воздыханием и стенанием печаль свою являл... И сумневался, что делать, и на своих собак угодил, которые на господина своего, мня его зверем быть, все бросились и его замучили. Для того сие вымыслил стихотворец, что Актеон зело был охоч к ловле и на той охоте все свое имение истратил. Как и ныне на свете есть много» (Тихомирова 1984, 199). По-видимому, толкователь петровского времени и современный нам ученый одинаково неправы: истинное значение образа не раскрывается ни в геополитическом, и ни в морализаторском плане, но кажется связанным с игривой символикой регулярных садов барочной эпохи.

в куртуазном. Общая тема западного фасада — триумф женственности. Политика осмысляется здесь через образы, представляющие — и у Овидия, и на рельефах — в откровенно эротической окраске: таковы Персей, освобождающий Андромеду (№ 24; вылетев из-за скалы, герой увидел деву и обращается к ней с пылкой речью, ср. *Met.* 4, 672–681, особенно 678–679: *non istis digna catenis, / sed quibus inter se cupidi iunguntur amantes*; Персей представлен верхом на Пегасе — что, кажется, не удивило никого из комментаторов; о войне не дает забыть крепость на заднем плане, на вид более русская, чем на рельефе № 6: в таких вещах наш автор понимал куда больше, чем в античной мифологии)⁵² и похищение Европы (№ 25, *Met.* 2, 872–875; 6, 104–107; рельеф изображает героиню плывущей на быке, но авторы помнили и предшествующую сцену, 2, 862–863: *gaudet amans et, dum veniat sperata voluptas, / oscula dat manibus; vix iam, vix cetera differt*). Необычно изображение Меланфо — возлюбленной Нептуна, похитившего ее в облике дельфина (№ 28; *Met.* 6, 120). Дева обнимает левой рукой предмет, напоминающий одновременно и лиру (или арфу: надеемся, что струны аутентичны, не ‘додуманы’ реставраторами), и ящик, похожий на урну, из-под крышки которой вырывается дым. Принцип действия *эоловой арфы* был впервые описан в трактате Атанасия Кирхера «*Musurgia Universalis*» (1650). Чья причуда заставила вручить дочери Девкалиона мифический прототип изобретенного Кирхером инструмента, понять нетрудно: Петр с детства испытывал живой интерес к техническим новшествам. В образе Меланфо у Овидия нет и не может быть лиры. Почему она появляется на рельефе? Полагаем, по той же самой причине, по которой Персей сидит на коне Беллерофонта. Тот, кто компоновал изображения, хотел включить античный материал наиболее полно, но знал его довольно поверхностно. Летящий по небу герой ассоциировался у него с крылатым конем, фигура на дельфине — с Арионом.⁵³ Контаминация исключает, на наш взгляд, авторство настоящих знатоков Овидия, таких как ученый переводчик «Метаморфоз» граф П. А. Толстой.⁵⁴ Стремление ‘нашпиговать’ картины античными образами выдает совершенно другой, хорошо известный историкам, характер, свидетельствуя, кстати, и об искренности чувства, которое Петр Великий испытывал ко всему, что шло от античности.

На восточном фасаде темы любви и моря⁵⁵ находят весьма своеобразное воплощение. Серия путти с морскими чудовищами, которая восходит к Мальоли че-

⁵² Из описания триумфальных ворот, построенных в 1703 г. в Москве, следует, что образ аллегорически намекал на освобождение Ижорских земель: Тихомирова 1984, 204.

⁵³ Он обманул и своих исследователей. Изображенную на рельефе *женскую* фигуру все они именуют «Арион и дельфин» (Андросов 2003, 102).

⁵⁴ Он перевел прозой и снабдил примечаниями первые четыре книги поэмы: Тихомирова 1984, 198 и примеч. 2 (с библиографическими указаниями).

⁵⁵ Возможно, эти темы объединяет на западном фасаде *Venus marina* (№ 26). Так думает Лансере (1929, 30), заметивший (гусевидного) голубя; то же: Мацулевич 1936, 42. Андросову (2003, 101) мешает отсутствие в композиции маленького сына и спутника Венеры, но в иконографии сюжета Амур не обязателен (например, у Ботичелли отсутствует), Амфитрита же, с которой исследователь отождествляет образ, во-первых, никак не фигурирует у Овидия (тогда как Венера в «Метаморфозах» — стержневой образ) и, во-вторых, не связана с любовной темой. Однако, Венера, поднимающаяся из моря, присутствует в композиции на северном фасаде. Быть может, образ следует отождествлять с Ино, бросившей со скалы в море, но превращенной Нептуном по просьбе Венеры в морскую богиню Левкотею (*Met.* 4, 530–539). Подруги Ино были превращены в скалы и в морских птиц (560).

рез посредство Фукса (см. выше), включена в ансамбль не как художественная данность, наработка, пригодная для любого архитектурного и образного контекста. То, что *prima facie* выглядит композиционно индифферентным, на деле неотделимо от общей идеи памятника. В том же эпизоде «Метаморфоз», где упомянута Меланфо, повествуется о вытканых Арахной превращениях Нептуна. Подобно реальным художникам чудо-пряжа вдохновляется диковинными образами, *Met.* 6, 116–120:

...tu visus Enipeus
gignis Aloidas, aries Bisaltida fallis,
et te flava comas frugum mitissima mater
sensit equum, sensit volucrem crinita colubris
mater equi volucris, sensit delphina Melantho.

«...ты [Нептун] под видом Энипея рождаешь Алоидов, став бараном, обманываешь Бисальтиду, и сама милостивейшая мать плодов с желтыми кудрями познала тебя обернувшегося конем, крылатым познала тебя змеевласая мать крылатого коня, и ставшего дельфином — Меланфо.»

Нептун-обольститель обращается в диковинных зверей, «обманывая» своих избранниц. Замыслившему рельефы отсылка к Овидию казалась особенно перспективной. Ввиду дальнейшего необходимо отметить, что ни один из листов Мальоли не воспроизведен рабски-подражательно; морской козерог (вместо барана, однако мы наблюдали и более кричащие искажения⁵⁶), конь, крылатый змей и путти самобитны, авторы рельефов не привязаны к источнику, обращаются с ним свободно, отличия очень заметны (ср. ил. 1, 2, 3 Приложения 1 и № 7, 9, 13 Приложения 2⁵⁷). На выходящем к Фонтанке фасаде (эту часть в ее композиционном единстве можно оценить только с воды) сюжеты Овидия и Мальоли получают новый смысл. Амуры (или мальчики: когда крылья были неудобны, о них «забывали»), напоминают зрителю, ради чего бог принимал необычный облик. Морскую и любовную линию объединяет символика чудесного, страшного: обе стихии одинаково опасны. Любовь ранит смертельно: об этом — тиражируемая в искусстве со времен Рафаэля история «Мертвого мальчика на дельфине» (№ 15, *Ael. NA.* 6, 15).⁵⁸

Соотнесение сюжетов с Овидием позволяет идентифицировать сюжет второго рельефа восточного фасада. На нем представлена Ио (№ 11, *Met.* 1, 610–612; здесь у Амура также отсутствуют крылья). Правая рука героини уже почти превратилась в копыто (отчетливо видно на ил.), и два тела слились: Ио вот-вот станет коровой.⁵⁹ Если изображать на европейский лад человека петербургские мастера только учились, то чудовищные полулюди оказывались для них, надо полагать, и вовсе не-

⁵⁶ У Мальоли есть и баран, и даже олень, но источником образа послужила гравюра Фукса, изображающая мальчика с козлом. Возможно, кому-то козел показался ближе соответствующим игровой теме.

⁵⁷ Фигуры зверей довольно точно передают образец, но путти изображены иначе: эти рельефы наносили на стену два мастера.

⁵⁸ О связи сюжета с темой любви см.: Williams 2013, 209–210.

⁵⁹ Детали не были замечены никем из толкователей, традиционно объяснявшими картину как «Европа и Юпитер в образе быка на берегу моря» (например, Андросов 2003, 105). Однако кроме руки-копыта на Ио, как видится, указывает и другая деталь. Живот героини припух, и платье подвязано над ним. Ио стала коровой, уже нося под сердцем Эпафа, которого она родит, обретя вновь человеческий облик (*Met.* 1, 748–749).

исполнимыми.⁶⁰ Указать на подобные образы они могли лишь намеком, который, впрочем, способны были понять зрители, знакомые с сюжетами Овидия. (Иным, наверное, приходилось и объяснять: можно представить себе, как хозяин дворца растолковывал эти сюжеты какому-нибудь гостю.) Беспомощность петровских лепщиков подсказывает трактовку первого со стороны Невы рельефа восточной стены (№ 10). То обстоятельство, что сюжет с путником и собаками не поддается идентификации,⁶¹ говорит само за себя: образы невнятные, параллелей нет ни в иконографии, ни в литературе. Отождествлению помогает, кроме Овидия, тема соседнего рельефа: ревность — чудовище, порождающее чудовищ. Возможно, собаки, выскочившие из моря и напугавшие путешественника (Улисса? он изображен в одежде моряка петровской эпохи, с зюйдвесткой на голове), это — Сцилла (ср. *Met.* 14, 59–69; заметим, что на рельефе представлен именно пролив). Вылепить деву, которую ревнивая Цирцея превратила *ниже пояса в собаку*, нашим авторам определенно было не по силам.

Восточный фасад свободен от политических аллегорий, южный ими пронизан. Морская тема здесь не так навязчива, рельеф, который первым открывался взгляду гостей, заходивших на лодках в гаванец, лишен моря. Его сюжет задает тему парадного фасада: Венера, пытающаяся удержать Адониса (№ 16, *Met.* 10, 545–553; 705–709). Последний предстает в героическом ореоле, марширующим с копьем в руках. Образ расшифровывался современниками сходу: Карла XII уговаривают не отправляться в русский поход. Море выглядело бы здесь не более уместным, чем на горельефе с Минервой (№ 19), в котором невозможно не усмотреть аллюзии на Полтавскую победу. Не столь очевидный, но все же легко угадываемый смысл имеет изображение Гиппомена и Аталанты (№ 22, *Met.* 10, 664–680): герою, бросающему золотые яблоки, придан национальный вид; очевидно, смысл в территориальных и иных уступках Швеции, поражениях, ценой которых было в итоге достигнуто военно-политическое превосходство России.⁶² Любимое божество панегиристов Петра, наиболее внятно намекающее на его труды, Минерва, встречается на этом фасаде дважды. Отрубая голову Медузе, Персей смотрел на нее в зеркальный щит, который ему вручила Паллада. У Овидия (*Met.* 4, 782–785) и на рельефе № 24 (з1), он сжимает этот щит в руке. На рельефе № 21 (ю7) участие Минервы в подвиге представлено нагляднее: необычной формы щит с шестиугольной звездой держит перед героем сама богиня.

Не только Минерва над входом, но и ряд других фигур на этом фасаде выполнены сравнительно неплохо: в частности, изображение Дианы с рогами-полумесяцем, держащей на поводках двух собак (№17); впечатляющий образ, к которому

⁶⁰ Так и несчастная жертва ревности Юноны превращается «задом наперед»: по логике, руки должны превратиться в задние ноги коровы.

⁶¹ Вопреки высказывавшимся предположениям, эту фигуру нельзя соотнести с Актеоном: в его руках посох, а не копье. И почему бы Актеону убежать от своих собак до того, как он стал оленем? Но это и не «пастух Лин, растерзанный собаками» (Андросов 2003, 105, как альтернатива «Актеону с собаками»), ибо сын Псамафы погиб младенцем (ex. gr. Paus. 1, 43, 7). Признаём, что отождествление путника с Улиссом также спорно: неясно, почему герой путешествует по суше.

⁶² Ср.: Андросов 2003, 99: «В использовании этого сюжета хочется видеть намек на жадность Карла XII, вступившего со своим войском на территорию России и потерпевшего поражение». Трудно, однако, думать, чтобы Карл (а не Швеция) был изображен в виде девы, особенно после того образа, который видим на рельефе № 16 (ю1). Кроме того, жадность — последнее, в чем можно было упрекнуть юного короля.

у Овидия нет очевидных параллелей,⁶³ портит только неестественное положение левой руки, которой богиня сжимает охотничье копье. Еще качественнее сработаны Нептун и Амфитрита (№ 18, также без соответствий в «Метаморфозах»),⁶⁴ а барельеф, изображающий похищение Прозерпины (№ 23, *Met.* 5, 391–396) можно было бы считать прямо блестящим как по замыслу, так и по исполнению (во всем, кроме фигуры Купидона), если бы мы не знали, что немалая часть этой работы возникла под руками реставраторов.⁶⁵ Профессионально сделан и рельеф с Юпитером и Кибелой (№ 20). Кибела в своей короне из башен (ср. *Met.* 10, 696: *turrata Mater*) изображена в позе просительницы. По правдоподобной гипотезе Н. Д. Кареевой, скульптор представил сцену из «Энеиды» Вергилия, в которой Кибела просит Юпитера сделать неуязвимыми корабли троянцев, построенные из ее леса (*Aen.* 9, 80–92).⁶⁶ Это единственный, кроме «мальчика на дельфине», отождествляемый сюжет античной литературы, который авторы рельефов взяли не из Овидия. Вероятнее всего, по первоначальному замыслу на 'царском' фасаде предполагалось поместить античный пантеон; даже в итоговой версии южный фасад украшен почти исключительно изображениями богов: здесь Венера, Диана, две Минервы, Юпитер и Кибела, Нептун и Амфитрита, Плутон и Прозерпина. На других фасадах планировалось дать более камерные образы, такие как амур с морскими зверьми. Автор первой версии проекта предполагал использовать широкий спектр античных сюжетов. Не был, конечно, забыт и Овидий, однако его роль как базового, практически единственного, литературного источника определилась позднее. Если первый вариант композиции проектировал Шлютер, значит сужение перспективы произошло после его смерти, и большую часть Овидиевых историй продиктовал создателям ансамбля его второй автор — Петр. Из какой копилки он мог их извлечь?

5. Источники

Источником художественного произведения должно считаться в первую очередь другое художественное произведение. Для рельефов Летнего дворца до настоящего времени доказательно выявлен один подобный образец — гравюры Мальоли, копированные Фуксом. Однако круг источников не может исчерпываться пятью картинами. Как минимум девятнадцать рельефов (включая блок о преобразованиях Нептуна и «Похищение Прозерпины») довольно точно отражают текст Овидия. Не менее тринадцати (№ 2, 4, 6, 10, 11, 16, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 29) настолько однотипны, что производят впечатление серии иллюстраций к книгам «Метаморфоз». Они похожи на переведенную в скульптуру живопись, выглядят как картины с передним и задним планами. Данные рельефы должны восходить к прототипу,

⁶³ Впрочем, ср. описание Исида, *Met.* 9, 688–691: рога в виде полумесяца, пес — Анубис. Контаминация возможна, поскольку в отличие от Дианы Исида может предстать морской богиней. Существенно и другое: подобно Кибеле (на рельефе №20 ю5), Исида — богиня Востока. Благодарим за указание Е. В. Желтову.

⁶⁴ Трехголового крылатого коня исполнила та же рука, что и барельефы с путти: хвосты чудовищ имеют совершенно одинаковую форму.

⁶⁵ Лансере (1929, 24) отмечает, что у скульптуры Плутона отбита голова. Стилистическое сходство этого рельефа с № 8 (Амур и лев) могло оформиться в ходе реставрации.

⁶⁶ Андросов 2003, 98.

отличному от листов Мальоли (Фукса, Ваккари), но более тесным образом связанному с поэмой Овидия.

Этим источником могла быть серия иллюстраций к «Метаморфозам» Шарля Лебрена (226 гравюр), впервые напечатанная королевским типографом Себастьяном Крамузи в 1676 г. в сопровождении переводов Исаака де Бенсерада: сюжет каждой картины излагался в аллегорических рондо и сопровождался парафразирующими текст поэмы аннотациями.⁶⁷ Для поклонников Овидия, не имевших возможности изучать оригинал, такая репрезентация памятника представлялась оптимальной; издание имело успех и уже в 1679 г. было повторено в Амстердаме Авраамом Вольфгангом. В 1689 г. его скопировал в Нюрнберге Иоганн Гофман, причем аннотации и рондо были переведены на немецкий и напечатаны на двух языках.⁶⁸ В 90-х г. XVII столетия доски Лебрена использует Пьер (Питер) Мортье I, основатель издательского дома Мортье в Амстердаме: его реплика книги Лебрена и Бенсерада вышла в свет в 1697 г. Примерно в это же время гравюры копирует аугсбургский гравировщик Иоганн Ульрих Краус⁶⁹ (на титуле его издания нет года; историки книги датируют альбом концом 1690-х гг.⁷⁰); в напечатанном Краусом томе иллюстрации сопровождаются текстом, взятым из нюрнбергского издания. Можно без преувеличения сказать, что иллюстрации Лебрена стали бестселлером последней четверти XVII в. История их переизданий представляет собой последовательное упрощение как художественной, так и текстовой составляющей — что обычно случается в ходе адаптации произведений литературы и искусства к массовому потребителю.

О сходстве восходящих к Лебрену гравюр с представленными на рельефах изображениями судить читателю. Отметим лишь несколько деталей. Прорастающие из головы и рук Дафны ветви решены идентично (ил. 4, ср. № 27). В сцене купания Дианы прысканье водой — редкий иконографический мотив (ил. 5, ср. № 29). Миф о Меланфо Овидий упоминает в трех словах; включать в ансамбль проходной образ не было никакой необходимости, но у Лебрена и копиистов этот образ дан ярко (ил. 6, ср. № 28). На фронтисписе изданий Лебрена и др. изображен дворец; медальоны с узнаваемыми сюжетами из Овидия размещены в арочных проемах, на переднем плане — Венера, которая здесь символизирует брак (купидоны зажигают факелы и плетут венки, ил. 7). Мы отмечали, что гравюрам с путти и чудовищами автор рельефов следует без педантизма. Воспроизвести картины Лебрена (Крауса и др.) было еще труднее: для этого понадобилась бы опытная рука европейского скульптора. Иногда, как в случае с Дафной, гравюра копировалась более точно, но в целом альбом стал поставщиком *сюжетов*; композиция и стиль рельефов — целиком на совести их авторов.

⁶⁷ *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* imprimez et enrichis de figures par ordre de Sa Majesté et dediez à Monseigneur le Dauphin. Paris, Imprimerie royale, 1676. См.: Клепиков 1964; Радишаускайте 2011.

⁶⁸ *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* imprimez et enrichis de figures. Die Verwandlungen des Ovidii In Zweyhundert und sechs und zwanzig zweyheimlichen nemlich acht- und fünf-bändigen Rund-Gedichten oder Rondeaux. Überall mit schönen Figuren und einer kurzen Auslegung derselben herausgegeben. In Verlegung Johann Hoffmann Buch- und Kunsthändler.

⁶⁹ Die Verwandlungen des Ovidii. In Zweyhundert und sechs und zwanzig Kupffern. Augsburg, In Verlegung Johann Ulrich Krauß, Kupferstechern in Augsburg (Krauß ca. 1697).

⁷⁰ Быкова, Гуревич 1955, 396.

Переиздания Лебрена в Германии и Голландии совпадают со временем Великого посольства. В Амстердаме Петр среди прочего учился искусству графики; учителем был Адриан Схонебек.⁷¹ С его помощью царь выполнил аллегорическую гравюру «Торжество христианской веры» (фигура Победы с крестом и оливковой ветвью, символизирующая взятие Азова).⁷² Если в мастерской Схонебека, несомненно знакомого с лучшими образцами книжной гравюры того времени,⁷³ имелся хотя бы один из напечатанных в Амстердаме альбомов с иллюстрациями к «Метаморфозам», то знакомство Петра с этими гравюрами могло состояться еще до основания Петербурга.⁷⁴

Косвенное доказательство того, что Петр помнил картины из Овидия, обнаружим в письме А. Д. Меншикову от 11.09.1706 г. Текст письма часто цитируют: он содержит свидетельство о наводнении 09.09.1706 г., одном из первых крупных наводнений в Петербурге. Вода прибыла внезапно и стояла так высоко, что спастись можно было только на дереве или на крыше дома:

«И зело было утешно смотреть, что люди по кровлям и по деревьям, будто во время потопа, сидели, не точию мужики, но и бабы».⁷⁵

«Потоп», конечно, больше похож на Девкалионов, живописуемый Овидием, чем на библейский.⁷⁶ Картина потопа в книге Бытия далеко не так красочна, как в «Метаморфозах», на описанную Петром сцену нет и намека. Но присутствует ли она у Овидия? «Тот занял холм, — читаем хрестоматийно известные строки (*Met.* 1, 293–296), а тот... ловит рыбу на вершине вяза». Допустим, забравшегося на гору достаточно для ассоциации (с этого образа начинается описание; раньше сказано, что все высокие дома и башни затопило: 1, 288–290). Однако самая яркая и акцентированная автором деталь — «не точию мужики, но и бабы». Ничего подобного у Овидия нет. Тогда как на гравюре эта деталь присутствует: изображен мужчина, которому подают из воды ребенка, и полуобнаженная дама на плоской скале вроде крыши (ил. 8).

Думаем, параллель объясняет, почему «зело было утешно смотреть». Эти слова не хотят комментировать: автор письма — *sui ipsius interpres*; Петр в очередной

⁷¹ Полевой 1911, 556–557. По оценкам искусствоведов, Схонебек был довольно посредственным художником. В 1698 г. он переехал в Москву, где руководил гравировальной мастерской Оружейной палаты, став учителем известных русских гравировщиков и живописцев.

⁷² Об этом, как и другой работе Петра («Геркулес побеждающий гидру»), см.: Морозов 1974, 199.

⁷³ Он, кстати, копировал гравюры Жерара Одрана, сделанные с картин Лебрена (войны Александра Македонского), см.: Полевой 1911, 557.

⁷⁴ Экземпляр иллюстрированных «Метаморфоз» мог также находиться в библиотеке Андрея Виниуса, к которой Петр, конечно, имел свободный доступ. Ср.: Тихомирова 1984, 198. М. А. Тихомирова указывает (правда, с фактическими ошибками) на русское издание, в связи с общим интересом аллегорического искусства петровской эпохи к поэме Овидия: «И явно не случайно были изданы в 1721 году в Москве “Овидиевы фигуры в 223 изображениях” — перепечатка гравюр нюрнбергского издания “Метаморфоз” 1669 года».

⁷⁵ Цит. по: Анисимов, Биохроника (по указ. дате): <https://spb.hse.ru/humart/history/peter/biochronic/249485545>.

⁷⁶ Ср.: Осповат, Тименчик 1987, 8: «Петр сравнил городское происшествие с библейским потопом — походя и без опаски». В. В. Зельченко подметил ошибку авторов, указав, что потоп здесь — Девкалионов, из первой книги «Метаморфоз», и отсутствие «опаски» не должно удивлять: <https://zelchenko.livejournal.com/12304.html>.

раз выказывает варварское безразличие при созерцании человеческого страдания. Но такое прочтение поверхностно. В тот момент строителя могла смущать мысль, что место для постройки выбрано неправильно, парадиз оборачивается адом. В его собственных «хоромах» вода «была сверх полу 21 дюйм». Что же так развлекло его? (Ведь «утешный» означает не просто приятный, но вместе и «забавный», и «занимательный».) Едва ли только интересные позы рассеявшихся на крышах крестьянок. Напоминая об Овидиевом потоке с гравюры Лебрена (Крауса), вид взобравшихся на крышу «не точию мужиков, но и баб» обрадовал его сходством с любимым образцом классицистического искусства. Петра и развеселило, и поразило то, что он сумел разглядеть за картиной наводнения: создаваемая им реальность даже в момент грозной катастрофы оказывается похожей на модель, по которой она создается.

Альбом Крауса копирован в 1721 г. в Петербурге русскими гравировщиками под начальством Питера Пикара (племянника Схонеберга, выписанного им из Голландии⁷⁷); книга напечатана в типографии Синода в 1722 г.⁷⁸ Есть основания предполагать, что этот альбом имелся у Петра или кого-то из его окружения уже в период постройки и отделки Летнего дворца. Историк Синодальной типографии А. В. Гаврилов приводит сведения о том, что в 1712 г. «иноземцу Бранту, который переводил с немецкого на русский язык присланные из дому Императорского Величества Овидиевы книги», заплатили 20 рублей.⁷⁹ Вполне вероятно, что «Овидиевы книги» на немецком — это текст Гофмана в издании «Метаморфоз» И. Крауса.⁸⁰ Следовательно, если авторы рельефов обращались к гравюрам Крауса, значит, в их распоряжении был русский перевод аннотаций (любопытно, зачем потребовался этот перевод в 1712 г.), что делало работу местных художников более творческой.

Под рукой Петр хотел иметь издание «Метаморфоз» с латинским текстом и объяснениями. Заметив такое издание в Париже во время путешествия 1717 г., царь приказал Юрию Кологривову приобрести его (за 47 ливров). Эти «Фабулы Овидиовы (книга Овидиуш с фигурами)»⁸¹ — комментированный текст с прозаическим переводом Пьера дю Рие и серией гравюр разных авторов (М. Буш, Фр. Бутта и др.) — было напечатано в Амстердаме в 1702 г.⁸² Интерес Петра к поэме приобретает академическую окраску: купленная в Париже книга позволяет не только любоваться «Метаморфозами», но и штудировать их. Личный интерес соединяется с государственным: последовавшее через четыре года после парижской поездки распоряжение изготовить в Петербурге копию Крауса имело целью приобщить русскую публику к той античности, которую любил сам Петр.

⁷⁷ Полевой 1911, 557.

⁷⁸ «Овидиевы фигуры в 226 изображениях (Петербург 1722, декабрь)»: Быкова, Гуревич 1955, 396–397 (установлен источник); ср.: Клепиков 1964; Радишаускайте 2011.

⁷⁹ Гаврилов 1911, 170, примеч. 1. Не беремся сказать, кому именно из Брандтов, живших в России в к. XVII–н. XVIII в., был поручен этот перевод.

⁸⁰ Так и «Императорское величество» в справке от 1712 г. у Гаврилова — явный анахронизм.

⁸¹ Мезин 2015, 203–204, с отсылкой к росписи книг, приобретенных Ю. И. Кологривовым (ОПИ ГИМ. Ф. 342. Оп. 1. № 40. Л. 80–80 об.)

⁸² Les Metamorphoses d' *Ovide*, en Latin et François, Divisées en XV. Livres. Avec de nouvelles Explications Historiques, Morales & Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet, de la traduction de M. Pierre Du Ryer, Parisien, de l'Académie Française. Edition nouvelle enrichie de tres-belles Figures. Amsterdam, Chez P. & J. Blaeu, Janssons à Waesberge, Boom, & Goethals, 1702. Ср.: Боброва 1978, 141 (№ 1368).

Памятником его неробкой любви остались рельефы Летнего дворца. Как ни удивительно, образы Овидия никогда не получали в русском пластическом искусстве такого полного выражения, какое они находят при этой первой, смелой совершенно в духе Петра, попытке, 'взяв с налета,' подогнать к своим личным вкусам и общественным задачам сложную метафорику «Метаморфоз».⁸³ Приближение к античности, наметившееся в русской культуре задолго до петровской эпохи, воплощается в принципиально новый образ: герои Овидия населяют море, мир, открытый Петром, и в этом мире кажутся живее, реальнее, чем в тех условно античных пейзажах, в которых обычно помещает их классицистическая живопись и скульптура эпохи. Подстегиваемое Петром, усвоение античности русским искусством уже в ранних опытах обретает самостоятельный, глубоко прочувствованный характер.

Литература

- Андросов С. О. *Античные мифы в камне и бронзе. Петербургская городская скульптура. Справочник-путеводитель*. Санкт-Петербург, ЛИК, 2003.
- Андросов С. О. Скульптура Летнего сада (проблемы и гипотезы). В сб.: Б. В. Сапунов. И. Н. Уханова (ред.) *Культура и искусство России XVIII века*. Новые материалы и открытия / науч. ред. Б. В. Сапунов. Ленинград, Искусство, 1981, 44–58.
- Анисимов Е. В. *Itinera Petri: Биохроника Петра Великого (1672–1725 гг.)*. <https://spb.hse.ru/humart/history/peter/> (дата обращения: 13.08.2020). [= Анисимов, Биохроника]
- Боброва Е. И. Библиотека Петра I. Указатель-справочник. Ленинград, БАН, 1978.
- Быкова Т. А., Гуревич М. М. *Описание изданий гражданской печати: 1708 — январь 1725 г.* Москва — Ленинград, АН СССР, 1955.
- Гаврилов А. В. *Очерк истории С.-Петербургской синодальной типографии. Вып. 1. 1711–1839*. Санкт-Петербург, Синодальная типография, 1911.
- Грабарь И. Э. *Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках*. Санкт-Петербург, Лениздат, 1994, репринтное издание [История русского искусства. Архитектура. Том III. Петербургская архитектура XVIII–XIX вв. Москва, Кнебель, 1910].
- Калязина Н. В., Комелова Г. Н. *Русское искусство Петровской эпохи*. Ленинград, Художник РСФСР, 1990.
- Кареева Н. Д. Летний дворец Петра I. Реставрация. В сб.: Е. Ю. Станюкович-Денисова, С. В. Мальцева (ред.) *«Мощно, велико ты было, столетье!»: Сб. научн. статей, посвященный юбилею Т. В. Ильиной. (Труды исторического факультета. Вып. 20.)* Санкт-Петербург, СПбГУ, 2014, 161–163.
- Кареева Н. Д. Сады Петра I — портрет монарха. *Пятый ежегод. междунар. фестиваль «Императорские сады России»*. Каталог. Санкт-Петербург, Русский музей, 2012, 36–49.
- Клепиков С. А. *Русские гравированные книги XVII–XVIII вв. Книга. Исследования и материалы* 1964, 9, 141–177.
- Коренцвит В. А. *Летний сад Петра Великого. Рассказ о прошлом и настоящем*. Санкт-Петербург, Центрполиграф, 2015.
- Кузнецова О. Н. *Летний сад и Летний дворец Петра I*. Ленинград, Лениздат, 1973.
- Лансере Н. Е. *Летний дворец Петра Первого*. Ленинград, Изд-во Русского музея, 1929.
- Мацулевич Ж. А. *Летний сад и его скульптура*. Ленинград, ОГИЗ, 1936.
- Мезин С. А. *Петр I во Франции*. Санкт-Петербург, Европейский дом, 2015.
- Морозов А. А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени. В сб.: Г. П. Макогоненко, Г. Н. Моисеева (ред.) *XVIII век. Сборник 9. Проблемы литературного развития в России первой четверти XVIII века*. Ленинград, Наука, 1974, 184–226.

⁸³ Скульптуре в петровскую эпоху отводилось особое место, в частности потому, что она «знакомила русских людей с системой аллегорий, принятых на Западе», а кроме того, «комментировала политику Петра I»: Андросов 1981, 44.

- Мюллер П. А. *Иностранные живописцы и скульпторы в России*. Москва, Гос. изд-во, 1925.
- Осиповат А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальну повесть сохранить...» Москва, Книга, 1987.
- Полевой П. Н. Шхонебек. *РБС* 1911, 23, 556–557.
- Радишаускайте Н. В. «Овидиевы фигуры», издание весьма редкое. *Словесница искусств* 2011, 27/1: <http://slovoart.ru/node/811#7> дата обращения: 10.10.2020).
- Раков Ю. А. *Скульптурный Олимп Петербурга: путешествие в антично-мифологический Петербург*. Санкт-Петербург, Искусство, 2000.
- Тихомирова М. А. *Памятники. Люди. События. Из записок музейного работника*. Ленинград, Художник РСФСР, 21984.
- Шилков В. Ф. *Русская архитектура первой половины XVIII века*. Москва, Гос. изд-во лит. по строительству и архитектуре, 1954.
- Ballesi S. Una famiglia di stampatori a Roma fra Cinque e Seicento, I Vaccari, in: G. Saponi (ed.) *Il Mercato delle Stampe a Roma (XVI–XIX secolo)*. Roma, Libroco, 2008, 57–85.
- Bernard M. E. *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*. Durham, Duke University Press, 1987.
- Bury M. *The Print in Italy: 1550–1625*. London, British Museum, 2001.
- Gurlitt C. *Andreas Schlüter*. Berlin, Wasmuth, 1891.
- Hinterkeuser G. Andreas Schlüter und das Ideal des barocken Lustgebäudes. Bauten und Entwürfe für Berlin, Freienwalde, Schwerin und Peterhof. *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 2010, 64, 243–276.
- Krauß J. *Die Verwandlungen des Ovidii. In Zweyhundert und sechs und zwanzig Kupffern*. Augsburg, In Verlegung Johann Ulrich Krauß, Kupferstechern in Augsburg, [ca. 1695–1700].
- Kroll R. Andreas Schlüter und der Sommerpalast Peters I. *Forschungen und Berichte* 1976, 17, 113–134.
- Medvedkova O. *Jean-Baptiste Alexandre Le Blond, architecte, 1679–1719: De Paris à Saint-Petersbourg*, Paris, Alain Baudry & Cie, 2007.
- Nikolai B. Schlüter, in: *Neue deutsche Biographie* 2007, 23, 111–113.
- Wallé P. *Schlüters Wirken in Petersburg: Ergebnisse einer Studienreise*. Berlin, W. Ernst, 1901.
- Williams Craig A. When A Dolphin Loves A Boy: Some Greco-Roman and Native American Love Stories. *CA* 2013, 32/1, 200–242.
- Wulff O. *Die neurussische Kunst im Rahmen der Kulturentwicklung Rußlands von Peter dem Großen bis zur Revolution*. Augsburg, Filser, 1932.

Reliefs of the Summer Palace: An Early Onset of Russian Antiquity*

Alexander V. Korolev

Institute of Art History of the Russian Academy of Sciences (Zubov Institute),
5, Isaakiyevskaya pl., St. Petersburg, 190000, Russian Federation; m.pozdnev@spbu.ru

Michael M. Pozdnev

St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation; m.pozdnev@spbu.ru

For citation: Korolev A. V., Pozdnev M. M. Reliefs of the Summer Palace: An Early Onset of Russian Antiquity. *Philologia Classica* 2020, 15 (2), 292–321.
<https://doi.org/10.21638/spbu20.2020.208> (In Russian)

The Summer Palace, a ship-like realisation of Peter the Great's high aspirations in fields both mundane and aesthetic, wears an admirably preserved and well-maintained girdle of twenty-eight bas-reliefs and one haute-relief crowning the entrance. Themed mostly around Ovid's *Metamorphoses*, they are both propagandistic allegories and reflections on the private life of the incumbent. The accumulation of traditional motives is handled with a freedom betraying

* The reported study was funded by RFBR, project number 20-012-42005.

a lack of thoroughness in representation as well as a desire for all things classical. The reliefs thus appear to be neither an unfinished piece by the great Andreas Schlüter nor an accurate reproduction of well-known artefacts crafted by his continuers (Braunstein, Mattarnowi, or even Le Blond, *et al.*) and marred beyond recognition by clumsy handiwork on the home turf, but an early attempt of domestic art to think Classics while going under its own steam in their execution. The living force behind these pieces was, evidently, Peter the Great himself: the inventiveness of composition uninhibited by poor execution, the introduction of recurrent seafaring (sea is an omnipresent background in reliefs even when the plot borrowed from Ovid is definitely terrestrial) and amatory motifs along with a close unity of literary and allegoric, intimately personal and statesmanlike, point in his direction. The engravings by Giovanni Andrea Maglioli on which (as Renate Kroll has shown) five reliefs are modelled also correlate with Ovid representing the amorous Neptune transformed in various sea beasts. However, the majority of plots and artistic decisions prove to be sourced in a set of 226 engravings by Charles Le Brun originally accompanying a free verse translation of the *Metamorphoses* by Isaac de Berserade. The later copy of this work spotted by Peter either in Holland during the Great Embassy (1697–1698) or among the books of his European friends at home and finally reproduced in Petersburg in 1722 delivered the first and, admirably, never quite so full plastic representation of Ovid's *Metamorphoses* in Russia.

Keywords: Sommer Palace, Peter the Great, Ovid's *Metamorphoses*, reception of antiquity in Russia.

References

- Androsov S. O. *Ancient myths in stone and bronze. Petersburg urban sculpture. A handbook guide*. St. Petersburg, LIK Publ., 2003. (In Russian)
- Androsov S. O. Sculpture of the Summer Garden (Problems and Hypotheses), in: B. V. Sapunov, I. N. Ukhanova (eds). *Art and Culture of Russia in the 18th Century*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1981, 44–58. (In Russian)
- Anisimov E. V. *Itinera Petri. Biochronicle of Peter the Great (1672–1725)*. <https://spb.hse.ru/humart/history/peter/> (accessed: 10.10.2020). (In Russian)
- Ballesi S. Una famiglia di stampatori a Roma fra Cinque e Seicento, I Vaccari, in: G. Saporì (ed.) *Il Mercato delle Stampe a Roma (XVI–XIX secolo)*. Roma, Librocò, 2008, 57–85. (In Russian)
- Bernard M. E. *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*. Durham, Duke University Press, 1987.
- Bobrova E. I. *The library of Peter I. A bibliography handbook*. Leningrad, BAN Publ., 1978. (In Russian)
- Bury M. *The Print in Italy: 1550–1625*. London, British Museum, 2001. (In Russian)
- Bykova T. A., Gurevich M. M. *Description of publications by the civil press: 1708 — January 1725*. Moscow — Leningrad, AN SSSR Publ., 1955. (In Russian)
- Gavrilov A. V. *An outline of the history of St. Petersburg Synodal printing house. Iss. 1. 1711–1839*. St. Petersburg, Synodal printing house, 1911. (In Russian)
- Grabar' I. E. *The Petersburg architecture in 18th and 19th centuries*. St. Petersburg, Lenizdat Publ., 1994, repr. of [The History of Russian Art & Vol. III. The Petersburg Architecture in 18th and 19th cent. Moscow, Knebel, 1910]. (In Russian)
- Gurlitt C. *Andreas Schlüter*. Berlin, Wasmuth, 1891.
- Hinterkeuser G. Andreas Schlüter und das Ideal des barocken Lustgebäudes. Bauten und Entwürfe für Berlin, Freienwalde, Schwerin und Peterhof. *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 2010, 64, 243–276.
- Kaliazina N. V., Komelova G. N. *Russian art of the Petrine's epoch*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1990. (In Russian)
- Kareeva N. D. The Summer Palace of Peter I. Restoration, in: E. Ju. Stan'ukovich-Denisova, S. V. Maltseva (eds). *“Powerful, great you were a century!”: A collection of scientific articles devoted to the anniversary of T. V. Ilyina*. St. Petersburg, St. Petersburg University Press, 2014, 161–163. (In Russian)
- Kareeva N. D. Gardens of Peter I — the Monarch's Portrait, in: Fifth annual international festival. *“Imperiall Gardens of Russia”*. *Catalogue*. St. Petersburg, Russian Museum Publ., 2012, 36–49. (In Russian)

- Klepikov S. A. Russian Block Books of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. *The Book. Studies and Materials* 1964, 9 141–177. (In Russian)
- Korentsvit V. A. *Sommer Garden of Peter the Great. Tales of past and present*. St. Petersburg, Tsentrpoligraph Publ., 2015. (In Russian)
- Krauß J. *Die Verwandlungen des Ovidii. In Zweyhundert und sechs und zwanzig Kupffern*. Augsburg, In Verlegung Johann Ulrich Krauß, Kupferstechern in Augsburg, [ca. 1695–1700].
- Kroll R. Andreas Schlüter und der Sommerpalast Peters I. *Forschungen und Berichte* 1976, 17, 113–134.
- Kuznetsova O. N. *Sommer Garden and Sommer Palace of Peter I*. Leningrad, Lenizdat Publ., 1973. (In Russian)
- Lansere N. E. *Sommer palace of Peter the Great*. Leningrad, Russian Museum Publ., 1929. (In Russian)
- Matsulevich J. A. *Sommer garden and its sculpture*. Leningrad, OGIZ Publ., 1936. (In Russian)
- Medvedkova O. *Jean-Baptiste Alexandre Le Blond, architecte, 1679–1719: De Paris à Saint-Pétersbourg*, Paris, Alain Baudry & Cie, 2007.
- Mezin S. A. *Peter I in France*. St. Petersburg, European House Publ., 2015. (In Russian)
- Morozov A. A. Baroque emblematic in literature and art of the Petrine Epoch, in: G. P. Makogonenko, G. N. Moiseeva (eds). *18th c. Book 9. Problems of Literary Development in Russia of the 18th century*. Leningrad, Nauka Publ., 1974, 184–226. (In Russian)
- Mueller P. A. *Foreign painters and sculptors in Russia*. Moscow, Gosizdat Publ., 1925. (In Russian)
- Nikolai B. Schlüter, in: *Neue deutsche Biographie* 2007, 23, 111–113.
- Osipova A. L., Timenchik R. D. “To retain the sad story...” Moscow, The Book Publ., 1987. (In Russian)
- Polevoi P. N. Schoonebeck. *RBS* 1911, 23, 556–557.
- Radishauskaite N. V. “Ovid’s Figures”, a very rare edition. *Slovestnitsa iskusstv* 2011, 27/1. <http://slovoart.ru/node/8117> (accessed: 10.10.2020). (In Russian)
- Rakov J. A. *Sculptural Olympus of St. Petersburg: a journey in ancient-mythological Petersburg*. St. Petersburg, Iskusstvo Publ., 2000. (In Russian)
- Tikhomirova M. A. *Monuments. People. Events. From the Notes of a Museum Worker*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 2¹⁹⁸⁴. (In Russian)
- Shilkov V. F. *Russian architecture of the first half of 18th century*. Moscow, Gos. izdat. lit-ry po stroitelstvu i arkhitekture Publ., 1954. (In Russian)
- Wallé P. *Schlüters Wirken in Petersburg: Ergebnisse einer Studienreise*. Berlin, W. Ernst, 1901.
- Williams Craig A. When A Dolphin Loves A Boy: Some Greco-Roman and Native American Love Stories. *CA* 2013, 32/1, 200–242.
- Wulff O. *Die neurussische Kunst im Rahmen der Kulturentwicklung Rußlands von Peter dem Großen bis zur Revolution*. Augsburg, Filser, 1932.

Received: August 12, 2020

Accepted: October 30, 2020

Приложение 1. Иллюстрации



Ил. 1. Kroll 1976, 128



Ил. 2. Kroll 1976, 126



Ил. 3. Kroll 1976, 127



Ил. 4. Krauß [ca. 1695–1700], 12



Ил. 5. Krauß [ca. 1695–1700], 31



Ил. 6. Krauß [ca. 1695–1700], 90



Ил. 7. Krauß [ca. 1695–1700], 1



Ил. 8. Krauß [ca. 1695–1700], 8

Приложение 2. Каталог рельефов Летнего дворца⁸⁴

I. Северный фасад (З — В)



№ 1 с1 Нереида на гиппокампе [22, 15]



№ 2 с2 Минерва и Зависть [21, 16]

⁸⁴ Фото фасадов наши. Нумерация определяется тем, в каком порядке наблюдали рельефы современники. Двигаясь по воде вдоль Невы, гости дворца поворачивали по Фонтанке, затем заходили в гаванец и завершали путешествие в саду. Таким образом, сперва их глазам предстал северный фасад (с запада на восток), затем восточный (с севера на юг, далее южный (с востока на запад) и, наконец, западный (с юга на север). В квадратных скобках указываем номера по списку Лансере и Мацулевич. В списке С. О. Андросова нумерация отсутствует, однако, судя по тому, что он начинает свое описание с «Венеры и Адониса», двигаясь затем по часовой стрелке, Андросов ориентируется на Мацулевич.



№ 3 с3 Венера и Амур [20, 17]



№ 4 с4 Превращение ликийцев в лягушек [19, 18]



№ 5 с5 Превращение Ликаона в волка (?) [18, 19]



№ 6 с6 Пан и Сиринга [17, 20]



№ 7 с7 Амур, сопровождающий морского слона [17, 21]



№ 8 с8 Амур усмиряет льва [16, 22]



№ 9 с9 Амур борется с морским львом [15, 23]

II. Восточный фасад (С — Ю)



№ 10 в1 Сцилла и Улисс (?) [14, 24]



№ 11 в2 Превращение Ио [13, 25]



№ 12 в3 Амур верхом на морском коне [12, 26]



№ 13 в4 Мальчик на крылатом драконе [11, 27]



№ 14 в5 Мальчик с морским козерогом [10, 28]

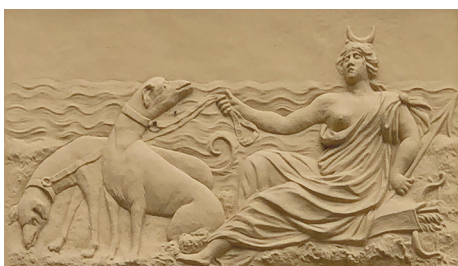


№ 15 в6 Мертвый мальчик на дельфине [9, 29]

III. Южный фасад (В — З)



№ 16 ю1 Венера и Адонис [8, 1]



№ 17 ю2 Диана-охотница (Исида?) [7, 2]



№ 18 ю3 Нептун и Амфитрита [6, 3]



№ 19 ю4 Торжество Минервы [5, 4]



№ 20 ю5 Юпитер и Кибела [4, 5]



№ 21 ю6 Персей отсекает голову Медузе [3, 6]



№ 22 ю7 Гиппомен и Аталанта [2, 7]



№ 23 ю8 Похищение Прозерпины [1, 8]

IV. Западный фасад (Ю — С)



№ 24 з1 Персей и Андромеда [29, 9]



№ 25 з2 Похищение Европы [28, 10]



№ 26 з3 Левкотея (?) [27, 11]



№ 27 з4 Аполлон и Дафна [26, 12]



№ 28 з5 Меланфо на дельфине [25, 13]



№ 29 з6 Диана и Актеон [24, 14]