

А. А. МОРОЗОВ

ЭМБЛЕМАТИКА БАРОККО В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ

Эмблематике принадлежит заметное место в художественной культуре европейского барокко.¹ Она отвечает важнейшим особенностям и тенденциям в развитии этого стиля, принципам барочного метафоризма. Эмблема — зримая метафора, в которой слово и изображение вступают в сложное взаимодействие. За видимым изображением возникает метафоризированный «умственный» образ. Посредством эмблематики умозрительное и отвлеченное становилось «наглядным» и «доступным». Эмблема запечатлевала в памяти и внушала религиозные истины, моральные правила и политические принципы. Иезуит Якоб Масен (Масениус), видный теоретик школьного театра, хорошо известный в Польше, на Украине и в России, в своем труде «Зерцало изображений оккультной истины», вышедшем в Кёльне в 1650 г.,² указывал, что смысл эмблематического изображения не только метафоричен, но и многозначен. Солнце на небе может означать нравственную чистоту человека, познание божественных вещей, христианскую церковь и многое другое. Вместе с тем одно и то же понятие может быть выражено различными изображениями. Образы эмблемы, изображение и девиз подчинялись барочному «принципу остроумия» — неожиданному и поражающему сочетанию представлений, со скрытой дидактикой или спиритуалистическим значением. Эмблема не создается произвольно по прихоти «инвентора», а опирается на риторический разум и устанавливающуюся традицию. В эмблематике барокко проявляются тенденции к постоянным семантиче-

¹ А. Морозов. 1) «Маньеризм» и «барокко» как термины литературоведения. — Русская литература, 1966, № 3; 2) Проблемы европейского барокко. — Вопросы литературы, 1968, № 12.

² J. Masenius. Speculum imaginum veritatis occultis. Coloniae ubiorum, 1650 (БАН).

ским связям между изображением и девизом (при сохранении многозначности эмблемы). При этом резко обозначается существенное различие в использовании эмблематики в словесном (поэзии, проповеди) и изобразительном искусстве. Наряду с сакральной эмблематикой издавна существовала прикладная, которая смыкалась с геральдикой, участвовала в создании внешнего и внутреннего убранства дворцов и оформлении празднеств. Она служит декоративным целям, появляется на оружии, медалях, книжных украшениях, утвари, печных изразцах. Она опирается на привычные осмысления и стремится быть понятной без особых пояснений. Приобретая однозначность, эмблема примыкает к аллегории или становится ее атрибутом, служит для узнавания аллегорической фигуры.³

Эмблематика получает интенсивное развитие в эпоху барокко, становится его стилиобразующим началом.

В славянских странах эмблематика была связана с ростом национальных культур и отвечала художественным потребностям различных социальных слоев.⁴ В Польше с конца XVI в. эмблематика культивировалась не только в иезуитских коллегиях, но и у крайних протестантов (антитринитариев). Сборники эмблем выпускают не только кармелит Себастьян а Матре Деи,⁵ но и деятель арианских соборов Иозеф Доманиевский.⁶ Крупнейший поэт польского барокко арианин Збигнев Морштын обращался к эмблематике «божественной и земной любви» в сборнике, выпущенном неким «отцом капуцином», и пользовался им как источником эмблематических изображений и поэтических мотивов.⁷ К середине XVII в. интерес к эмблематике наметился на Украине и в Белоруссии. Пиитики и риторики Киево-Могилянской академии, черпавшие материал из пособий, принятых в польских иезуитских коллегиях (Скалигера, Масена, Понтана), рассматривают эмблематику в разделах «Изобретение», «Украшение», «Вымысел» и

³ Свод эмблем, выбранных из 47 эмблематических сборников XVI—XVII вв. (с привлечением вариантов и библиографией): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts.* Herausgegeben von A. Henckel und A. Schöne. Stuttgart, 1967. (Воспроизведено 3713 эмблем). В дальнейшем цитируется: *Emblemata.* Классификацию эмблематических сборников по содержанию с учетом прикладной эмблематики см. в статье: W. S. Heckscher und K. A. Wirth. *Emblem. Emblembuch.* — *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 5. Stuttgart, 1967, Sp. 193—221.

⁴ А. А. Морозов. 1) Основные задачи изучения славянского барокко. — *Советское славяноведение*, 1971, № 4; 2) Новые аспекты изучения славянского барокко. — *Русская литература*, 1973, № 3.

⁵ *Sebastian a Matre Dei (carmelite). Firmamentum symbolicum.* Lublin, 1652 — БАН, ОРРК.

⁶ *Josef Domaniewski. Emblemata niektóre.* Lubecz, 1623. Об эмблематике в Польше см.: J. Pelc. *Old polish emblems introduction to the problems.* — *Zagadnienia rodzajów literackich*, t. 12, 1970, z. 2, p. 21—31.

⁷ J. Pelc. *Zbigniew Morsztyn, arianin i poeta.* Warszawa, 1966.

включают в учение о тропах.⁸ Иоанникий Галятовский в своем трактате «Наука албо Способ зложения казаня» (Киев, 1659) наставлял будущих проповедников: «...треба читати книги в зверох, птахах, гадах, рыбах, деревах, зелах, каменях и розмаитых водах... уважати их натуру, власноти и skutки и тое себе нотовати и апплековати до своей речи», — придавая перечисленным предметам аллегорическое толкование.⁹

На Украине получают распространение «гербовые вирши», примыкающие к эмблематической поэзии. Они аллегорически истолковывают подробности гербов знатных украинских родов, сопровождают посвящения книг и т. п. С начала XVII в., по словам акад. В. Н. Перетца, на Украине наблюдается своего рода «гербомания» — повальное увлечение этим жанром.¹⁰

Через представителей украинской и белорусской образованности эстетические принципы церковно-схоластического барокко проникают в Москву, где подхватываются панегирической поэзией Симеона Полоцкого и Сильвестра Медведева, а также школьным театром. После основания Славяно-греко-латинской академии наплыв учителей риторики и пиитики, а также иерархов, связанных с киевской ученостью, усиливается. Они вживаются в новую историческую обстановку и предоставляют имеющиеся в их распоряжении художественные средства на службу русскому государству. Они не просто переносят воспринятые ими эстетические принципы и риторические навыки в новую среду, а видоизменяют и перерабатывают их согласно новым условиям и историческим потребностям. Русская эмблематическая поэзия, еще сохраняя черты украинского национального варианта барокко, обращается уже не к клеймотам отдельных знатных родов, а прежде всего к новому государственному гербу России, принятому при царе Алексее Михайловиче.

Недавно найденные в Швеции и опубликованные Нильсом Оке Нильсоном вирши на русский государственный герб написаны под сильнейшим воздействием украинско-польской традиции.¹¹ В то же время они отражают и закрепляют усилия Титулярника 1672 г.,

⁸ В. И. Резанов 1) Из истории русской драмы Школьные действия XVII—XVIII вв и театр иезуитов М, 1910, 2) К истории русской драмы Эскурс в область театра иезуитов Нежин, 1910

⁹ Хрестоматия давньої української літератури Доба феодалізму Упорядкував О. Білецький Київ, 1952, ст. 264, Н. Сумцов К истории южно-русской литературы семнадцатого столетия Вып. 2 Киев, 1885, стр. 22

¹⁰ В. Н. Перетц Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI—XVIII веков М—Л, 1962, стр. 145—146.

¹¹ Nils Ake Nilsson Russian Heraldic Virsi from the 17th Century. A Manuscript in the Diocesan and Country Library at Vasterds Sweden. Uppsala, 1964 Текст написан 11- и 13-сложным силлабическим стихом и насчитывает 326 строк Описание каждого герба состоит из трех или четырех звеньев, носящих заглавия «алегория», «анаграмма», «аналогум» и «емблема», предлагающих многозначное истолкование каждого герба Всего описано 20 гербов.

включившего в общегосударственный герб 32 герба отдельных провинций, входивших в пространный титул, принятый русскими царями. Вирши представляют собой цепь метафоризованных описаний отдельных гербов (без двуглавого орла) в различных аспектах. Титулярник 1672 г. включил в изображение гербов местные мотивы, в том числе связанные с поверьями и легендами (медвежий культ на Верхней Волге, казанские предания о Змее), подвергнув их христианизирующей переработке,¹² что также нашло отражение в виршах, найденных в Швеции.

В дальнейшем русская церковно-панегирическая поэзия, безудержно эксплуатировавшая тему «державного орла», либо ограничивалась простым названием этой эмблемы с уже заложенным в ней значением, либо отличалась изысканным и сложным метафоризмом, как в хорошо известном «Орле российском» Симеона Полоцкого.¹³

Эмблематика и аллегорика петровского времени были теснейшим образом связаны с традициями церковно-панегирического барокко, наследием русской и украинской виршевой поэзии, школьного театра и церковной проповеди. Эмблематическая поэзия, коль скоро она не являлась непосредственным откликом на политические события или официальные требования, оставалась в русле этой традиции, развивая принципы барочного метафоризма. Спиритуалистическая эмблематика лежит в основе эпитафии умершему в 1707 г. Варлааму Ясинскому. Она долгое время приписывалась Феофану Прокоповичу, но, вероятней всего, написана Стефаном Яворским.¹⁴ Эпитафия разделена на две части, первая названа «Emblemma», вторая — «Symbolum». Она открывается такими стихами:

Сень и примрак обнося мертвеннаго тела,
не могох ясно зрети тройчнаго светила,
Но аки во зеркале далече без мери
видех творца моего зеницею веры.
Но се уже сокруши смерть зеркало сие,
чаю убо видети бога явственнее.

В этих словах изложено теологическое обоснование эмблематики как особой формы образно-аналогистического познания,

¹² См. издание: Портреты, гербы и печати Большой Государственной Книги 1672 г. СПб., 1903; А. В. Арциховский. Древнерусские областные гербы. — Ученые записки Моск. гос. унив. им. М. В. Ломоносова, вып. 93, история, кн. 1, 1946, стр. 43—67.

¹³ Орел российский. Творение Симеона Полоцкого. Сообщил Н. А. Смирнов. СПб., 1905.

¹⁴ Стихи приводятся по изданию: Русская силлабическая поэзия. Вступительная статья, подготовка текста и примечания А. М. Панченко. Л., 1970 (Библиотека поэта. Большая серия), стр. 257—262. С. Яворский был давним почитателем Ясинского и еще в 1684 г. сочинил ему панегирик на латинском языке «Hercules post Atlantem» (с включением отдельных польских стихов). Геркулесом был назван Ясинский, Атлантом — его предшественник Гизель,

несовершенного и приблизительного, ибо человек, по словам апостола Павла, познает истину лишь как смутное и загадочное изображение в зеркале («*per speculum in aenigmate*») и только после конечного избавления, став лицом к лицу с богом («*facie ad faciem*»), получает возможность непосредственного созерцания божественной истины (1-е Послание к коринфянам, гл. 13, ст. 12). Далее, после рассуждений о смерти, которая «всё „подкопа“ дом сей телесный», ибо «цел и безбеден» остался «храм небесный» (т. е. душа), поэт обращается к гербу Варлаама Ясинского, на котором был изображен полумесяц и стрела с двумя звездочками:

Луну, рода моего знамение красно,
умирай, на себе изобразих ясно;
Идеже бо землю покровен бываю,
тамо, яко же луну, свет мой помрачаю.
На горé свет тройчнаго солнца безконечный
видящи, сам на себе прииму зрак солнечный.

Поэтика виршей на герб концептизируется. Простой дворянский герб осмысливается как символ восхождения от земной жизни, помрачающей даже отраженный лунный свет, к вечному свету солнца. Это восхождение поддерживается потоком библейских ассоциаций и мотивов (лествица Иакова) и культом Девы Марии (с отчетливым привкусом католицизма):

Слышах о Иакове, на камени спящем
и простерту до небес лествицу видящем...
... Вижду тя, о лествице, сведшую нам бога!
Доведи мя, Марие, горняго чертога.

Во втором разделе, названном «Символы», отображена деятельность Ясинского как пастыря и подвижника. Метафоризация опирается на привычную эмблематическую предметность, символизирует твердость духа и другие качества Варлаама:

Что звезда ест морская по морю плывущим,
то бог есть рабом верним, во бозе живущим...
... Молчит злато под млатом, разнствуя от меди,
подобне и Варлаам поношаше беды...
... Светлость свечи, проходя сквозе сосуд склянний
множится и болшия осязает страны.
Варлаам свет смерти ума чистотою
прием и зело того умножи собою.
И зри: светлость повсюду излия толику,
облиста всю Россию, Малу и Велику...

Прияв освобождающий «свет смерти», Варлаам становится «светочем» божественной премудрости, «облиста» Россию сиянием своей праведной жизни. Этот изысканный концептизм типичен для поэтики Стефана Яворского, создававшего в своих проповедях сложные словесно-аллегорические построения.¹⁵

¹⁵ А. А. Морозов. Метафора и аллегория у Стефана Яворского. — В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова. Л., 1971, стр. 35—44.

Петровский школьный театр был тесно связан как с общими принципами театрального барокко XVII в., так и с его мотивикой. Однако традиционная аллегорика и эмблематика приходила в нем в движение. В школьных драму вводятся, можно даже сказать — врываются, современные дела и события.

В драме «Страшное изображение второго пришествия господня на землю» (1702) аллегорическая фигура Марса русского (Петра I) выступает в сопровождении Фортуны и Победы. Марс восклицает, обращаясь к орлу:

Орле царственный, пошли огненные стрелы,
Дабы врагов противных на главу разили...¹⁶

В «Орле российском» (1667) усиливаются черты динамизма. Основной мотив вступает во взаимодействие с другими аллегорическими фигурами, осложняется дополнительными мотивами. Оставаясь еще в русле старых традиций, петровский школьный театр по-прежнему служит новому времени. Традиционные аллегорические фигуры становятся носителями злободневного содержания. В драме «Торжество мира православного» (1703) аллегорические фигуры сопровождают триумфальную колесницу Петра: «Мужество и Фортуна Генеуша Марса роксоланского на торжественном возе, впрягши льва и змия, знамения побежденных до Капитолия, торжествующих храма провождают».¹⁷

В драме «Божие уничижителей гордых... уничижение» (1710) через «умбры» (теневые картины, подсвеченные транспаранты) было показано, как «Орел российский» вместе с «Помощию божией» (особая аллегорическая фигура) «Льва хрома» ловят и «львята» (шведских генералов) «половили», «лев же хром бежа».¹⁸

В этой же пьесе сатиры пляшут в роще, куда орел приносит похищенных львят. Сатиры эти не являются новостью и были известны русской драме еще в XVII в.

Замечательным образцом петровского барокко на театре является аллегорическая школьная драма «Слава печальная», поставленная 26 декабря 1725 г. учениками Московского гошпиталя, в большинстве своем набранными из недавних школяров московской Славяно-греко-латинской академии.¹⁹ Она прекрасно отразила само движение стиля русского барокко, состав его художественных средств, их трансформацию и отношение к предшествовавшей традиции.

¹⁶ И. М. Бадалнич, В. Д. Кузьмина. Памятники русской школьной драмы XVIII века. М., 1968, стр. 162.

¹⁷ Н. С. Тихонравов. Русские драматические произведения 1672—1725 годов, т. 2. СПб., 1874, стр. 23.

¹⁸ Там же, стр. 434—435.

¹⁹ С. Щеглова. Неизвестная драма о смерти Петра I.— ТОДРА, т. VI, 1948, стр. 376—404. (Далее ссылки на эту публикацию даются в тексте).

Драма прославляет Петра и оплакивает его смерть. Она проникнута духом петровских реформ и сознанием их значительности. Афина Паллада (Палляс) восклицает:

Не дал ли Петр России днес архитектуру,
оптику, механику, да учат структуру,
Музыку, медицину, да полированны
будет младых всех разум и политизованны.

(стр. 386)

Нептун деловым тоном петровских реляций сообщает:

Петербурх преславны град близ моря построил,
славнейший Кронштат тамо свой и флот устроил.
Корабли преславны суть и славны галеры,
командуют оными храбры ковалеры,
Шлюпок много, вереек, с ними же и шнявы,
в буерах, баржах ездят до пречудной славы. . .

(стр. 385)

«Вечность» (аллегорическая фигура) в свою очередь утверждает, что Россия «ныне обогащаема, поклоняема, страшна врагам и преславна», ибо Петр «в трудах всегда бываше, себя не жалея» (стр. 394). «Триумфует, глаголю, вечность, но рыдает, слезит, стenet от горести души своей, плачет неутолимо любезная его мати, драгое его государя отечество, приседящая гробу Россия бедная, осиротевшая Россия» (стр. 396). В драме заметно ослаблена стихия церковного языка, вступающего в сложное взаимодействие с варваризмами петровского времени, языком «Ведомостей» и реляций. Характерно, например, выражение, что Петр «угоден авдиенции в палате небесной», при наличии эпитетов старой панегирической поэзии: «солнце пресветлое», «неоцененное перло», «кристалловидный камень» и др. Смешение разнородных по своему характеру и происхождению языковых и стилистических пластов, изобразительных и литературных мотивов, античной мифологии и христианских представлений является органическим свойством и своего рода признаком барокко, в том числе и в его русском национальном варианте, приобретающем особое своеобразие под давлением традиции. В драму «Слава печальная» вторгается просторечие и вводятся фольклорные мотивы. Даже Нептун говорит:

Умолкните ныне, вси морсти рыбы, звери,
мати Россия зрится печальна без меры.

(стр. 391)

А Россия причитает:

Ах, боже едины, днесь пошли звери лютыи,
чтоб они сердце мое могли исторгнути,
сошли с высоты на мя громовую тучу
или каменей парящих смертельную кучу
испусти огненосны ко мне, бедной, стрелы,
ехидны люты сердце дабы днесь проели.

(стр. 398)

Несмотря на явственный налет книжности, причет России сближается с народными плачами. В драме представлен и такой жанр как загадка. «Предуведение» (аллегорическая фигура), обращаясь к античным богам, задает им такую загадку:

Что се есть?
выцвел цвет в поли,
быть еще нет воли,
бежит к нему коса,
сама весма боса,
тотчас его скосило,
сердце всем уныло,
Цвет бо когда упал,
страх всем напал

(стр 387)

Паллада и Марс выступают как просвещенные боги петровского времени — противники всяческих суеверий и пророчеств. Паллада говорит:

Загадкам не верю, но нечто цепеню,
сердцем моим болею и весма бледнею

Марс заявляет более решительно в духе административной дидактики Петра:

Снам, загадкам никогда верити неудобно,
о том ли днесь думать се ли нам подобно

(стр 387)

Наконец, Россия и все боги Олимпа призывают Гениуша, который объясняет, что «загадка» предвещает смерть Петра:

Печально, ужасно, нечаянно, страшно	косе смерть грядущу, скоро быть имущу,
Загадка содержит, страх сердце обдержит	умершу, белезни и печали слезны
цвет в поли стоящи Государь есть болящи,	Россияне придут, долго не отыдут...

(стр 388)

Россия не верит и восклицает, обращаясь к Гениушу:

Мальчик малы, не диво гадать не умеешь,
еще во младости ты только что цветнеешь
Может ли это статья Российско светило
Петр император, солнце чтоб себе затмило

(стр 388)

Однако «Слава печальная» подтверждает, что предсказание сбылось.

В целом эта аллегорическая драма проста и наполнена наивными злободневными сентенциями. В ней выступают такие фигуры, как Фортуна, Истина, Мужество, Вечность, а также персонализации Персии, Полонии и Швеции, отдающие должное па-

мья Петра и его политической и военной мудрости. Вместе с тем в ней отсутствуют встречавшиеся в петровской драме первого периода олицетворения церковно-религиозных понятий. Эта секуляризованная, проникнутая пафосом петровских реформ драма тесно связана с поэтикой, стилистикой и мироощущением барокко. Она подчеркнута антиномична, нагнетает контрасты и пользуется готовыми формулами и метафорическими значениями. Сперва в риторическом вступлении антиномичность представления, которое будет показано зрителям на «трагическом феатре», объясняется неожиданным и небывалым стечением обстоятельств: радости по случаю празднования рождества христового и печали, вызванной смертью Петра. «Как бо может соравниться печаль с радостию, веселие с въздыханием, свобода с пленностию, отчаяние с надеждою, сугубое таковое дело, противны суть вещи!» (стр. 383). Эта противоречивость, своего рода амбивалентность чувств и переживаний хорошо знакома драме барокко. В особом «Антипрологе» эта антиномичность раскрывается более глубоко, как извечное противоречие Тлена и Вечности, смертности всего земного и немеркнувшей славы. На первый план выступает излюбленный в поэзии и живописи барокко мотив «Vanitas» — бренности и преходящности бытия. На сцене появляются «богини смертные, сигнал свой носящие» (т. е. свои атрибуты). «Им же отвещается — слава мира сего преходит»:

Юноша яко пузырь,
 флора яко цвет,
 Инная яко свеща,
 Инная яко глас
 Мимоходит смерть...²⁰
 (стр. 388)

Все четыре уподобления связаны с эмблематикой барокко и сочетаются друг с другом, создавая устойчивый реквизит изобразительных и литературных мотивов со значением «Vanitas», получивших особенно широкое распространение в западноевропейской литературе и искусстве. «Номо bulla» — человек-мыльный пузырь — представление, закрепленное не только в эмблематике, но и в дидактической живописи барокко (с тем же эмблематическим значением).²¹ На картине Карела Дюжардена, относящейся

²⁰ Смерть не только «мимоходит», но и появляется на сцене в виде четырех аллегорических фигур, воплощающих различные аспекты ее восприятия. В школьной драме «Свобождение Ливонии и Ингерманландии» (1705) появлялась «смерть на коне бледом» (апокалиптическом), с косою, которою она загоняла в ад шведские полки. В той же пьесе Вера и Надежда возносятся на небо, откуда слетает Фебус, посланный Иовишем (Зевсом).

²¹ См.: В. Knipping. De iconografie van de Contra-reformatie in de Nederlanden, vol. 1. Hilversum, 1939, p. 117—118; Horst W. Janson. The putto with the death's Head.— The Art Bulletin, vol. XIX, 1937, N 3, p. 423—449 (30 рисунков); W. Stechow. Home bulla.— The Art Bulletin,

к 1663 г., изображен цветущий юноша в короткой тунике. Он стоит одной ногой на большом мыльном пузыре, помещенном в причудливой раковине, несущейся по волнам бурного моря, и беспечно пускает мыльные пузыри из чаши-раковины.²² Смысл изображения не требует пояснений. Он стал привычным. На широко известной гравюре Г. Гольциуса (1594) изображен пухлый ребенок, который, облокотившись на череп, выдувает из раковины мыльные пузыри, улетающие к небу. Позади него курильница, испускающая клубы густого дыма. Девиз гласит: «*Quis evadet?*» («Кто избежит?»), подпись поясняет: «Жизнь проходит как мыльный пузырь и как цветок увядает». Эмблематическое осмысление цветка основывается на библейских текстах. В книге Иова сказано: «Человек, рожденный женщиной, живет недолго и полон тревоги, расцветает как цветок и опадает, пролетает как тень и не остается». У голландских маньеристов Гольциуса, Карела ван Мандера, Якоба де Гейна этот мотив входит в широкий комплекс изображения «*Vanitas*» наряду с черепами, старыми книгами, догорающими свечами, музыкальными инструментами, ибо музыка («глас») тоже проходит как тень, вот она прозвучала, унеслась и ее уже нет.²³

В течение всего XVII в. мотивы «*Vanitas*» и «*Memento mori*» были достоянием не только Контрреформации и иезуитского театра, но и протестантского барокко. Они культивировались в бюргерском голландском натюрморте то в откровенной, то в завуалированной форме, однако вполне доступной зрителям того времени.²⁴ На русской почве эмблематика «*Vanitas*» была связана с украинской и польской литературной традицией. Вышедшая в петровское время гравюра «Четыре вещи последние. Зерцало грешного»²⁵ продолжает тематику, получившую развитие в изобразительном искусстве и поэзии Контрреформации.²⁶ Четыре по-

vol. XX, 1938, № 1, p. 227—228; Jan Białostocki. *Kunst und Vanitas*. — In: Jan Białostocki. *Stil und Ikonographie*. Dresden, 1966, S. 198.

²² Воспроизведено в каталоге выставки: *Ijdelheid der Ijdelheden*. *Hollandske Vanitas-Voorstellingen uit de Zeventiende eeuw*. 26 juni—23 August 1970. Stadelijk Museum. Leiden, 1970.

²³ G. Vandmann. *Melancholie und Musik*. *Ikonographische Studien*. Köln, 1959 (2 Auflage — 1965).

²⁴ Из новейшей литературы о мотивах «*Memento mori*» и «*Vanitas*» в живописи Нидерландов см.: Ingvar Bergström. *Deutch Stille-life Painting in the seventeen century*. New York, 1956, p. 154—190; Laurens L. Bol. *Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den grossen Meistern*. *Landschaften und Still-leben*. Braunschweig, 1969, S. 94—102 und 353—359; I. Bergström. *De Gheyn as a Vanitas painter*. — *Oud Holland*, 1970, № 3, p. 143—157; E. de Jongh. *Zinne — en minnebeelden in de Schilderkunst van de Zeventiende eeuw*. [S. l.], 1967, p. 77—91.

²⁵ Описана в кн.: Д. А. Ровинский. *Русские народные картинки*, т. 3. СПб., 1881, № 742.

²⁶ B. Knipping. *De Ikonografie van de Contra-reformatie*. . . Vol. 2. *Hilversum*, 1940, p. 308; A. Pigler. *Barockthemen*, Bd. 1. Budapest, 1956, S. 534.

следние вещи человека — это Смерть, Страшный суд, Рай и Ад. Эти мотивы разрабатывали новолатинские и польские поэты, через посредство которых они проникли в Россию, где представлены в сводной поэме Андрея Белобоцкого «Пентатеугум».²⁷ На гравюре мы находим всю устрашающую дидактику смертного часа, изображение ада-чудища, изрыгающего пламя, и Смерти с косяю в руке и иронической надписью в духе барочного гротеска: «Се не веер в руке моей зришь», и стихи:

Кости зрак,
Смерти знак,
Зри се всяк,
Будешь так!

«Труба и коса смертного часа» сочетаются с мотивами быстротечности бытия — изображением крылатых песочных часов, мотивом «свечи», которая «скоро погасает», и пр. Независимо от того, кем, когда и где была выполнена и напечатана эта гравюра,²⁸ западноевропейское барокко встретилось в ней с русской школьной традицией.

В петровское же время выходит в свет дидактико-эмблематическое сочинение «Июика ієрополітика, или Філософія Нравоучительная» (Киев, 1712), также использующая мотивы католических эмблематик. На гравюре «Страх господень», помещенной в этой книге, изображена девочка, стоящая над обрывом. С помощью тростинки она выдувает мыльные пузыри. Книга пользовалась успехом. Она была переиздана в Петербурге в 1718 и 1724 гг. и переиздавалась позднее (СПб., 1764; М., 1796), что свидетельствует о живучести связанных с ней традиций.

Эмблематика с мотивами «Vanitas» занимала скромное место в изобразительном искусстве и поэзии петровского барокко, носившего репрезентативный и жизнеутверждающий характер. Однако появление этих мотивов в школьной драме не следует рассматривать только как своего рода реликт старой риторики и поэтики. Они заимствовались также из более новых, порой неожиданных западноевропейских источников. Они были так распространены, что встречались даже на зрительных трубах и других астрономических инструментах, часах и различных бытовых предметах.²⁹

²⁷ А. Х. Горфункель. «Пентатеугум» Андрея Белобоцкого. Из истории польско-русских литературных связей. — ТОДРА, т. XXI, М.—Л., 1965, стр. 39—64.

²⁸ Одни полагали, что гравюра выполнена и напечатана в Амстердаме у Тессинга, другие, что она возникла в России, где нашла подражателей, см.: Т. А. Быкова. Зерцало грешного. — В кн.: Описание изданий, напечатанных кириллицей. 1689—январь 1725 г. Сост. Т. А. Быкова и М. М. Гуревич. М.—Л., 1958, стр. 342—346.

²⁹ На переносных солнечных часах, изготовленных польским астрономом Яном Гевелием (1611—1687), помещено изображение могилы, оскаленный

Петр не остался чужд голландскому барочному натурализму, получившему развитие в натюрморте со скрытым или подчеркнутым мотивом «Vanitas». Скупая в Амстердаме «в публичной картинной аукционной палате» произведения голландских живописцев, он познакомился со швейцарским «малером» Гзелем, которого пригласил в Петербург, где он упорядочивал и украшал приобретенные Петром «раритеты», а также сам «сочинял» «прекрасные рисунки так называемой смиренной жизни и суеты, например смертную голову (череп, — А. М.) с погасшею, но еще дымящею свечою, спокойно лежащие музыкальные инструменты», т. е. разрабатывал мотивы «Vanitas», типичные для дидактического барокко.³⁰

В 1697 г. в Амстердаме Петр осматривал коллекции голландского анатома Фредерика Рейсса (Рюйша), создававшего затейливые «композиции» из детских скелетов и внутренних органов, представлявшие своего рода овеществленные эмблемы со значением «Vanitas» в духе устрашающей дидактики кальвинистского барокко. На гравюре Корнелиса Хейбертса (1669—1712), приложенной к описанию Анатомического кабинета Рейсса, мы видим «скалы», сложенные из набальзамированных внутренностей, имитирующих природные камни. На этих «скалах» растут «деревья», стволы и сучья которых сделаны из бронхов и крупных кровеносных сосудов, переходящих в тончайшие веточки капилляров. На одном сучке посажено чучело маленькой птички. Три детских скелета в патетических позах — один на верху «скалы», два по бокам. Один прижимает костлявую руку к пустой грудной клетке, другой утирает «слезы» «платком», изготовленным из куска легкого (гравюра 1709 г.).³¹

человеческий череп и пр., см.: J. Przyrkowski. Gnomics of John Hevelius. — Actes du dixième congrès international d'histoire des sciences, Ithaca. 26 VII 1936—2 IX 1962. Vol. 2. Paris, 1964, p. 695—697. В быту получили распространение также часы-подвески в виде черепа, как например часы аугсбургской работы конца XVI в. с надписью: «Tempus Fugit» («Время бежит»), см.: Каталог выставки «Западноевропейские часы XVI—XIX веков из собрания Эрмитажа». Сост. Е. М. Ефимова и М. И. Торнеус. Л., 1971, № 20.

³⁰ Подлинные анекдоты Петра Великого, слышанные из уст знатных особ в Москве и Санктпетербурге, изданные в свет Яковом фон Штелиным. Издание третье. М., 1789, стр. 82. (Курсив Штелина). По-видимому, отсюда идут традиции русского натюрморта первой половины XVIII в., сочетающие эмблематизирующую условность с натурализмом, как на натюрмортах Григория Теплова (1737) и др. См. замечания А. Н. Греча в его статье «Барокко в русской живописи XVIII в.» (в кн.: Барокко в России. М., 1926, стр. 124—125).

³¹ См.: F. Ruyschii Tesauro anatomicus. Het anatomisch Cabinet van Frederik Ruysch. Amstelaedami, 1701—1710 (БАН). Описание выходило отдельными выпусками. См. также: В. И. Терновский. F. Ruysch в анатомическом театре Казанского университета. — Казанский медицинский журнал, 1927, № 8. Анатомические препараты Рейсса в связи с барокко рассматри-

Анатомические театры голландских университетов предлагали своеобразное эмблематическое зрелище. На гравюре Сваненбурга (1610) изображен основанный в 1597 г. в Лейдене Анатомический театр, декорированный скелетами. Среди расположенных вокруг анатомического стола барьеров, за которыми стояли зрители, были расставлены скелеты в театральных позах, со штандартами и девизами. Мужской и женский скелеты изображали Адама и Еву стоящими у дерева. В костлявую руку Евы вложено гипсовое яблоко. На заднем плане гарцевал на скелете лошади скелет кавалера в шляпе с пером и штандартом: «Nosce te ipsum» («Познай самого себя»). А на шкафу с анатомическими инструментами дремал пудго, облокотившись на череп, с песочными часами в руках. В 1652 г. в Амстердаме была напечатана оригинальная «Anatomia — memento mori» с 22 таблицами. На титуле этого издания человеческий череп вгрызается зубами в раскрытую книгу, перед ним слева горящая свеча, справа — ваза с увядающими цветами. За черепом виднеется глобус и крылатые песочные часы. На третьем листе книги изображена Смерть — крылатый скелет с песочными часами в руках. Остальные гравюры изображают скелеты домашних и диких животных и птиц, которым приданы причудливые и вместе с тем естественные позы, отвечающие их поведению в жизни.³²

Петр вовсе не шараялся в сторону при виде подобных «куриозных вещей», а питал к ним своего рода пристрастие. Он приобрел коллекцию Рейсса, которая была в 1717 г. привезена в Россию и размещена в Кунсткамере. Еще раньше он издал указ собирать по всей стране различных монстров и мертвых уродов.³³

Художественные вкусы Петра формировались под влиянием западноевропейского барокко, с которым он сталкивался во всех посещенных им странах. В Голландии, а затем в Англии он видел корабли, украшенные аллегорическими фигурами и декоративной резьбой. «Стиль барокко в архитектуре и искусстве, — пишет польский историк корабельного дела Витольд Урбанович, — не мог пройти бесследно для судостроения, развитие которого именно тогда получило мощный толчок».³⁴ Архитектура высокой

вает статья: Andre Chastel. Le Baroque et la mort. — In: Retorica e Barocco. Atti del 111 Congresso Internazionale di Studi Unanistici. Venezia, 15—18 giugno 1954, a cura di E. Castelli. Roma, 1955, p. 33—46.

³² См.: L. Möller. Anatomia — memento mori. — Nederlands Kunst-historisch Jaarboek, Bd. X, 1959, p. 71—98.

³³ Полное собрание законов Российской империи, т. 5. СПб., 1830, №№ 3159—3160. (Указ 1718 г.).

³⁴ В. Урбанович. Архитектура судов. Л., 1969, стр. 35. Изображение судов с декоративной резьбой и библиографию см.: ст. «Nave». — В кн.: Enciclopedia italiana, vol. 24, 1934; Anderson Romola and Roger Charles Anderson. The Sailing-ship. Six thousand years of History. New York, 1947, p. 140—162; W. Timm. Vom Koggen zum Fünfmaster. Schiffdarstellungen aus zehn Jahrhunderten nordeuropäische Segelschiffahrt. Dresden, 1962.

кормы нидерландских судов напоминала фасады домов на площадях голландских городов. Всю ширину кормы и близлежащие части бортов занимали резные украшения, располагавшиеся несколькими ярусами, с эркерами и балконами, трубящие в рога тритоны, дельфины, сирены и наяды, морские львы и бесчисленные путти заполняли кормовой фриз, который венчали барельефы, включавшие гербы и отдельные эмблемы. Наиболее известны были голландские корабли «Принц Виллем» (1651), «Семь провинций» (1666), английский корабль «Ройял Пренс» (1610), изображенный на картине Гендирка Корнелиса, и особенно трехмачтовый «Софрин оф Сиз» (1637) с резьбой, выполненной скульптором Д. Кристмассом по рисункам Ван-Дейка. Петр не только видел такие суда, но и знал их изображения по картинам и гравюрам. В 1698 г. штатгальтер Нидерландов и король Англии Вильгельм III подарил ему модель 120-ти пушечного корабля, а затем в разное время прислал еще шесть моделей, кормовые украшения которых также были исполнены в стиле позднего барокко.³⁵

Прекрасным образцом русского корабельного барокко может служить корабль «Полтава», построенный в Петербурге мастерами Петром Михайловым и Феодосием Селяевым, заложенный 5 декабря 1709 г. и спущенный на воду 15 июля 1712 г. Этот 54-х пушечный корабль с пышным декором, расположенным несколькими поясами на высокой корме, с тремя фонарями, под которыми помещены две крылатые фигуры, поддерживающие медальон с названием корабля. Они трубят в длинные трубы. За ними две сирены, поддерживающие фонари. Ниже, по обе стороны балкона, два всадника поражают копьями — один змия, другой — поверженного супостата. По бокам еще две летящие стремглав вниз фигуры, осыпанные молниями (вероятно, мотив Фаэтона). Под балконом двуглавый орел, по обеим сторонам его — военные трофеи и дующие на них херувимы. Еще ниже — маски. Кроме того — резной орнамент на всех окнах и галереях кормы.³⁶

Петр присматривался к западноевропейской эмблематике, встречавшейся ему на каждом шагу. По рассказам А. К. Нартова, посетив 2 июня 1717 г. Сен-Дени, Петр обратил внимание на монумент в честь маршала Тюренна, «при котором поставлен орел устрешенный». Он тотчас же осведомился: «Что это значит?» и получил ответ, что «сия эмблема знаменует Германию, подви-

³⁵ Кормовая стенка деревянной модели 120-ти пушечного корабля времени Петра I. — В кн.: *Художественные сокровища России*, т. 3. СПб., 1903, Таблица 8, Текст, стр. 24. В настоящее время модели хранятся в фондах Военно-Морского музея в Ленинграде. См. также: А. Л. Ларионов. У истоков судомодельного искусства. — *Судостроение*, 1967, № 5, стр. 77—81, № 6, стр. 68—71.

³⁶ С. Елагин. *Список судов Балтийского флота, построенных и взятых в царствование Петра Великого. 1702—1725*. СПб., 1867.

гами сего славного героя в ужас приведенную», на что заметил: «Потому-то сей орел пасмурен, а не перист, что Тюрень крылья у него обстриг». ³⁷ Он заказал для Летнего сада в Петербурге фонтаны со свинцовыми статуями, представлявшими эмблематически осмысленные «эзоповы басни в лицах», по образцу виденных им в Версале. ³⁸ По его распоряжению были приобретены и заказаны десятки произведений парковой скульптуры аллегорического содержания, относящейся преимущественно к венецианскому барокко, работы Пьетро Баратта, Джованни Бонацца и его сыновей, и других, вышедших из мастерской Иоссе де Корни (1627—1679), одного из последователей Бернини. Скульптурный ансамбль Летнего сада, писала Жанетта Мацулевич, поражает глубоким единством художественного языка и стиля, лишь в отдельных произведениях несколько академизированного и изменившегося в сторону рококо: «На этой почве характерные черты барокко перерождаются из серьезного, воинствующего и наступательного стиля с глубоко убедительным содержанием и страстно-выразительной формой в театральное-декоративное искусство, с легким игривым содержанием, воплощенным в праздничную, приятную форму». От этой парковой скульптуры в саду «госпожи Венус», переселенной в Невский парадиз Петром, не отоек бы и великий Бернини, который, вероятно, был знаком Петру хотя бы по имени. Юрий Кологривов, закупавший статуи в Италии, сообщал в письме из Рима в 1719 г. о приобретении «мраморов» — «Купидо спящий и Психа» и «Венус спящая с Купидоном, Берниниевой работы». ³⁹

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.

Петр I сам собирал эмблематические изображения и девизы для судов, как свидетельствует сохранившаяся собственноручная

³⁷ Л. Н. Майков. Рассказы Нартова о Петре Великом. СПб., 1891, стр. 88.

³⁸ Н. Е. Лансере. Летний дворец Петра Первого. Л., 1929, стр. 20. Сцены из басен Эзопа, вырезанные из дерева Н. Пино, были расставлены в так называемых нишельных фонтанах вдоль канала, ведущего от моря к Большому каскаду Петергофа. Об использовании басен Эзопа в эмблематических сборниках см.: Н. Tie mann. Wort und Bild in der Fabeltradition bis zu La Fontaine. — In: Buch und Welt. Festschrift für Gustav Hofman zum 65 Geburtstag dargebracht. Wiesbaden, 1965, S. 237—260.

³⁹ Жанетта Мацулевич. Летний сад и его скульптура. Л., 1937, стр. 63.

запись, относящаяся к 1700 г.: «Ветфь виноградная обрезаемая» — «После сълезь происходит плодъ»; «Мячъ з двумя лапътами» — «Коль вяще биень бываю, толь вяще подымаюсь»; «Черепакъ с вымпелемъ» — «Терпениемъ увидишь делу окончание»; «Рожьженная железъ» — «Надълежитъ делать, пока время есть».⁴⁰

Традициям барокко отвечают и собственные работы Петра, о котором утверждали, что он владел четырнадцатью ремеслами, рисовал, гравировал, резал по кости и дереву. Еще в 1698 г. в Амстердаме под руководством работавшего впоследствии в России А. Схонебека (Шонебека) он награвировал «иглой и крепкой водкой» аллегорическую сцену: «Победа христианства над Исламом». На гравюре (с поправками Схонебека) представлена высокая мужская фигура в короткой тунике с длинными и острыми, как у архистратига, крыльями. В одной руке «герой» держит четырехконечный крест, в другой — пальмовую ветвь. Ноги пирают полумесяц, военные знамена, пики и другое оружие. Аллегория выражала идею единения христианских государств против Турции.⁴¹ Известен также аллегорический рисунок Петра «Геркулес, попирающий гидру», исполненный в 1715 г.⁴² В Летнем дворце сохранилось зеркало в ореховой раме, вырезанной Петром в 1711 г. и снабженной его инициалами. Причудливо изогнутые фигуры лани и собаки и другие мотивы решены в стиле позднего барокко.

Общая неравномерность исторического развития России нашла отражение в формировании и особенностях русского варианта барокко. Этот процесс проходил различно в отдельных видах искусства. Русская панегирическая поэзия и школьный театр, еще тесно связанные с духовной схоластической школой, оставались более консервативными и традиционными по составу художественных средств, чем изобразительное искусство, нахлынувшее извне. Литература осваивала новые тенденции и мотивы, сохраняя старые навыки. Она обращалась к традиционной образности, отвечая на предъявленные к ней злободневные требования. В панегирической поэзии фигура Петра окружена потоком античных и христианских образов и уподоблений, еще заимствуемых из арсенала старых пиитик и риторик. В этих виршах Орел российский простирает крылья совсем как у Симеона Полоцкого. Петр именуется Геркулесом, «тройским Гаменоном» (Агамемноном) и «Марсовым ревнителем». В песне книжного происхождения из Полтавского цикла «Возвеселися, Россие, правоверная страна» Петр одновременно уподобляется орлу, грифу и Геркулесу. «Прехрабры орел белы, сопотивник лвовы», «сотре его прах ветром

⁴⁰ Письма и бумаги императора Петра Великого, т. I. СПб., 1887, стр. 323—324 (№ 288).

⁴¹ См.: М. М. Богословский. Петр I, т. 2. М.—Л., 1940, стр. 579.

⁴² А. А. Сидоров. Рисунок старых русских мастеров. М., 1956, стр. 100.

своей крепости», растерзав «яко гриф» и «яко Геркулес новы кожу с него совлече». ⁴³ В церковной проповеди наряду с мифологической парой Геркулес (Марс) и Лев Немейский выступает Давид, побеждающий шведского Голиафа, и особенно Самсон. В похвальном слове по случаю Полтавской победы Феофан Прокопович восклицал: «Растерзал еси, аки вторый Самсон... мужественне Льва Свейскаго» На фронтисписе латинского издания этой речи (Киев, 1709) изображен Петр, попирающий поверженного льва. ⁴⁴ На гравированном титульном листе с тезисами Ф. Кролика и В. Гоголева под изображением Самсона написано: «Самсону российскому рыкающего льва свейского преславно растерзавшего». ⁴⁵ Этот сюжет использован Растрелли для проектированного (в начале 1721 г.) «Триумфального столпа» в честь Полтавской победы ⁴⁶

Сам Петр придавал большое значение библейским уподоблениям. Апробируя проект церковного богослужения по случаю Полтавской виктории, он предложил ввести в него «слова Голиафа гордые к Давиду и от Давида уповательные на бога», что нашло отражение в книжной песне «Орле российский, пусти свои стрелы» — «той (Давид) Голиафа, а наш царь Петр шведа победы сладно!». ⁴⁷ Часто используется известное из Евангелия метафорическое значение «Петр-камень» У Кариона Истомина:

Петр от твердости имя ти дадеся,
российск царь орел над всем вознесся ⁴⁸

«Петр-камень» сокрушает в книжной поэзии «льву шведскому» «зубы изошранны» (песня «Радуйся, Россие»). В драме «Слава печальная» на этой основе строится более причудливая барочная метафора: «Отягчен тяжким камнем всероссийский камень» (стр. 39). Все это еще в традициях церковно-панегирического барокко допетровского времени. Метафорическое сближение Петра I и Петра Апостола, низвергнувшего дерзкого волхва, использовано и для деревянного барельефа над воротами Петропав-

⁴³ А В Позднеев Русская панегирическая песня в первой четверти XVIII в — В кн Исследования и материалы по древнерусской литературе М, 1961, стр 349

⁴⁴ Феофан Прокопович Сочинения Под редакцией И П Еремина М—Л, 1961, стр 36

⁴⁵ Д А Ровинский Подробный словарь русских гравированных портретов, т 3 СПб, 1888, № 547

⁴⁶ Бронзовый цилиндр для «Триумфального столпа» в настоящее время находится в Государственном Эрмитаже (Ленинград), см Н И Архипов и А Г Раскин Бартоломео Карло Растрелли 1675—1744 М—Л, 1964, стр 41—51

⁴⁷ А В Позднеев Рукописные песенники XVII—XVIII веков Из истории песенной силлабической поэзии — Ученые записки Моск гос пед инст, т 1, 1958, стр 45

⁴⁸ См С Н Браиловский Один из пестрых XVII-го столетия СПб, 1902, стр 197

ловской крепости, выполненного в 1707 г. Конрадом Оснером. Это уподобление не закрепилось в русской аллегорике. Волхва, символизировавшего падение Карла XII, оттеснили Икар и Фаетон. Феофан Прокопович в «Епиникионе» восклицал, имея в виду Карла XII и Петра I:

И, поражен силою десницы твоея
Аки с небес молнием, достиже злонаравный
И конец Фаетоновой погибели равный.⁴⁹

Смешение античных и христианских образов и аллегорий было характерной особенностью барокко. Вторжение «языческой» мифологии сопровождалось стремлением к ее истолкованию и осмыслению в духе христианской эмблематики. Ослабление или, можно сказать, «выветривание» основного значения как античных, так и христианских символов и аллегорий приводило к использованию их в почти одинаковой функции.

В русскую государственную, политическую и общественную жизнь нахлынуло много новых идей и представлений, требовавших художественного и публицистического выражения. Петр нуждался в художественных средствах для объяснения и оправдания своей политики, внушения поставленных им задач и возвешения достигнутых успехов. Арки, триумфальные «столпы» и «томбы», устанавливаемые во время «сретений» Петра после побед, были украшены аллегорическими фигурами, испещрены эмблемами и девизами. Петра встречали пушечной пальбой и сладкогласным пением «кантов», исполнявшихся питомцами духовных школ, облаченными в белые стихари, с «пальмовыми» и «оливковыми» ветвями в руках.⁵⁰

На вратах, устроенных по случаю первых побед в Северной войне в 1703 г., появился и стал постоянной фигурой петровских торжеств «российский Геркулес», побеждающий Немейского льва. За ним следовал Персеуш, «избивый морского зверя» и избавивший Андромеду (Ижорскую землю), освобожденную русскими войсками. На фронтисписе издания «Политиколепная Апофеозис», содержавшего пространное пояснение фигур и эмблем московского триумфа после Полтавской победы, на нижней половине гравюры, композиционно разделенной по диагонали, слева

⁴⁹ Феофан Прокопович. Сочинения, стр. 213. Историю этого мотива в эмблематике и поэзии см.: А. А. Морозов. Падение «готфска Фаетонта». Ломоносов и эмблематика петровского барокко. — *Československa rusistika*, 1972, № 1. История Фаетона, возможно, стала известна Петру довольно рано не только в книжном изложении, но и как изобразительный мотив. Среди посольских подарков Алексею Михайловичу, хранящихся ныне в Оружейной палате, обращает на себя внимание большое блюдо (лохань) работы Ратценкрамера (Данциг) со сценой падения Фаетона.

⁵⁰ Ник. Финдейзен. Петровские канты. — *Известия Академии наук СССР*, 1927, № 7—8, стр. 667—690.

изображен всадник в латах и шлеме, украшенном перьями. Он поражает длинным копьём разъяренного дракона, держащего в лапах скипетр и державу, из которой вырываются молнии, в свою очередь поражающие оскалившегося льва. Над всадником, который представляет Георгия Победоносца и метафорически Петра I, вьётся лента с надписью «Покориши льва и змия».⁵¹

В оформлении петровских триумфов, в панегирической поэзии и школьном театре находят применение одни и те же аллегории и мифологические фигуры. Ещё Н. С. Тихонравов заметил, что «отдельные картины, символы и аллегорические изображения, красовавшиеся на московских триумфальных вратах при Петре Великом, воспроизводились иногда в панегирических драмах Московской академии».⁵² Но верно и обратное. «Инвенторы» петровских триумфов обращались к тем же источникам, которые питали школьную драму, и отчасти к ней самой. Отсюда и вышли первые «Гениуши» и «Марсы» петровских «сретений».

Старые традиции церковно-риторического барокко встречались с новыми мотивами в пределах одного и того же стиля. На петровских фейерверках над античными богами горел треугольник с начертанным на нем древнееврейскими письменами именем библейского бога. С девизом «Помощию ничто успеют» мы видим его над головой стоящей на скале Фемиды с завязанными глазами и обнаженным мечом (фейерверк 1 января 1720 г.).⁵³ С девизом «С помощью (его) готов ко обоим всегда победит» — над одноглавым орлом с мечом и оливковой ветвью над той же Фемидой, попирающей ногами поверженного исполина, со змеей в каждой руке (1 января 1721 г.). На декорации фейерверка 28 января 1722 г. в ознаменование Ништадтского мира было помещено изображение «всевидящего ока», сияющего над военными кораблями петровского флота. На другом транспаранте под девизом «Плоды мира» — Меркурий, летящий с севера на юг, а ниже на гравюре А. Зубова под девизом «Утешается по волнениям» — Ноев ковчег, осевший на Арапате после всемирного потопа.

Мотив использован на реверсе памятной медали, выбитой по распоряжению Петра. На переднем плане изображен Ноев ковчег с летящим над ним голубем с масличной ветвью в клюве. Вдали виднеются обозначенные подписями Петербург и Стокгольм, сое-

⁵¹ Торжественные врата, вводящие в храм бессмертных славы. М., 1703 — БАН, ОРРК. Политиколепная Апофеозис. достохвальныя храбрости всероссийскаго Геркулеса. М., 1709 — БАН, ОРРК.

⁵² Н. С. Тихонравов. Русские драматические произведения 1672—1725 годов, т. 2. Примечания, стр. 529.

⁵³ БАН, ОРРК, Собр. гравюр. В дальнейшем гравюры описываются по этому собранию. См. также: Д. А. Ровинский. Обзорение иконописания в России до конца XVII века. Описание фейерверков и иллюминаций. СПб., 1903.

диненные радугой под девизом «Союзом мира связуемы». Этот символ надежды также заимствован из сказания о «всемирном потопе», с которым и сравнивается минувшая война в подписи: «В Нейстате по потопе Северных войны. 1721».⁵⁴

Барочная эмблематика представлена и в книжных изданиях петровского времени, в том числе и в книгах, напечатанных еще кириллицей. На гравированном титуле «Географии генеральной» Бернарда Варения, напечатанной в Москве в 1718 г., помещен медальон с портретом Петра над портиком, в котором в овале, увенчанном двуглавым орлом, находится заглавие. В свободном поле над овалом две эмблемы: пеликан, питающий своей кровью птенцов, и орел с орленком, смотрящие на солнце. Ниже под заглавием расположились аллегорические фигуры Астрономии и Геометрии с присущими им атрибутами (глобусы, циркули, «математические инструменты» и пр.). Между ними в рамке еще одна эмблема: цапля летит над мостом с цветком в клюве.⁵⁵ Все три эмблемы имеют за собой давнюю эмблематическую традицию. Легенда о Пеликане, якобы кормящем своей кровью птенцов и спасающем их от смерти, если их укусила змея, восходит к античности (Плиний, Элиан). В средние века образ метафоризируется применительно к Христу, искупившему своей кровью человечество. «Христос — наш пеликан», — говорит Данте, опираясь на уже сложившееся представление («Божественная комедия», «Рай», гл. 25, ст. 112). Наряду с этим уподоблением возникает морально-дидактическое: пеликан становится символом милосердия, а затем и атрибутом соответствующей аллегорической фигуры. В этом значении он часто встречается в прикладном искусстве — на медалях, майолике, гобеленах, даже игральных картах.⁵⁶ Развивается литературное истолкование эмблемы как жертвенности правителя, не щадящего своей жизни (крови) для блага подданных, как в известной «Эмблематике» Николая Рейснера с девизом «Pro lege et pro grege» («За право и свой народ»)⁵⁷. С этим значением пеликан и попадает в «Географию» Варения. Изображение орла, летящего к солнцу (а также орла с орленком, смотрящих на солнце), сочетается с представлениями о бесстра-

⁵⁴ Медаль использовал сербский писатель и гравер Захарие Орфелин для барочного декоративного листа в изданной им книге «История о житии и славных делах ... Петра Перваго» (Венеция, 1722), см.: Милорад Павић. Историја српске књижевности барокног доба. (XVII и XVIII век). Београд, 1970.

⁵⁵ Эмблемы помещены без девизов. В издании «Символы и эмблемата» (Амстердам, 1705) цапля с цветком в клюве снабжена девизом «Ты все знаешь» (№ 644), что объясняет ее появление на титульном листе «Географии» Варения. В дальнейшем цитируется: Симв. и эмбл.

⁵⁶ Guy de Travaient. Attributs et symboles dans l'art profane. 1450—1600. Dictionnaire d'un Langue perdu. Geneve, 1958, p. 302—303; L. Réau. Iconographie de l'art chrétien, vol. 1. Paris, 1955, p. 94—96.

⁵⁷ Nic. Reusner. Emblemata. Partium ethica et phisica. Francofurti, 1581, lib. 2, № 14 — БАН, ОРРК.

шии, зоркости, высоком полете разума, благородстве рождения и воспитания.⁵⁸ В сочетании с геральдическими мотивами они проникают и в силлабическую поэзию:

Орел ко солнцу ныне возлетает,
Радость в Россию всем наполняет.⁵⁹

Петр придавал большое значение содержанию и оформлению фейерверков и иллюминаций. Нередко он сочинял их сам, составляя программу и предусматривая техническое выполнение.⁶⁰ Его интересовало и приготовление пороховых составов для фейерверков. По словам датского посланника Юста Юля, «голубые и зеленые огни» для фейерверка 1710 г. были «изобретены самим царем».⁶¹

Фейерверки и иллюминации были новым явлением в художественной культуре петровского времени, однако и они не порывали с прежней традицией. Во время фейерверка 1 января 1705 г. по взятию Дерпта и Нарвы были выставлены два транспаранта: Моисей возле Медного Змия (символ христианского искупления) с девизом «ім же уязвити, тем і исцелі» — и Рука с мечом, спускающаяся из клубящихся облаков, которая прокалывает змею, угрожающую обнаженной женщине с посохом (при девизе «Отмщение немилосердию»). На еще одном транспаранте того же фейерверка под девизом, написанным кириллицей «Боже како благослові возвращение, тако соверші пожатие», помещено изображение участка пшеничного поля и лежащий рядом серп, заимствованное из западноевропейской эмблематики.⁶²

Новое поступало в Россию из арсенала старых художественных средств западноевропейского барокко, сталкиваясь с уже

⁵⁸ В книге Якоба Боша (Бошиуса), бывшей в библиотеке Петра I, эмблема с изображением орла, летящего к солнцу, сопровождается двенадцатью различными девизами.

⁵⁹ Русская силлабическая поэзия, стр. 349.

⁶⁰ В Кабинете Петра сохранились документы и рецепты изготовления фейерверков, относящиеся, по-видимому, к периоду 1699—1710 гг., см.: П. М. Лукьянов, История химических промыслов и химической промышленности России, т. I. М.—Л., 1948, стр. 50.

⁶¹ Записки Юста Юля, датского посланника при Петре Великом, 1709—1711. Извлек из Копенгагенского государственного архива и перевел с датского Ю. Н. Щербачев. М., 1899, стр. 134. В письме к Андрею Виниусу от 4 января 1709 г. Петр просил его разыскать «книжку огнестрельную, которую выписку изо всех авторов о огнестрельных составах и о прочем, что к фейерверку надлежит, которую ты с галандского языка перевел в Посольском приказе лет тому з двенатцать, приищи ныне черную, с которой ты переводил, понеже оная у нас утерялась» (Письма и бумаги императора Петра Великого, т. IX, вып. 1. М.—Л., 1950, № 2960).

⁶² Близкое изображение (серп лежит не на земле, а оставлен среди колосьев) помещено в эмблематике Иоахима Камерария с девизом: «Surge uberior» («Возрастает тем надежнее»): J. Camerarius. Symbolorum et emblematum. Centuria una. Francofurti, 1654, № 78 — БАН, ОРРК, Петровское собрание. Метафорическое уподобление войны жатве известно проповеди этого времени (С. Яворский).

сложившейся традицией. Эмблематика петровских фейерверков восходит к эмблематическим сборникам XVI—XVII вв. На транспаранте, выставленном во время фейерверка в январе 1702 г. (по случаю победы при Эрэнфесте), Фортуна и Хронос держат лавровый венок с девизом «Богу за сие благодарение». На гравюре А. Схонебека, посвященной этому фейерверку, в нижней ее части помещено изображение обломленного бурей дуба, от корня которого растет молодая поросль. Вдали над морем сияет восходящее солнце. Девиз гласит: «Обновляет надежду».⁶³ На соседнем транспаранте — бобр, подгрызающий ствол дерева, с девизом «Исторгнет его, егда продолжат сие будет».⁶⁴ Обе эмблемы отвечали политическим задачам, поставленным Петром в Северной войне: знаменуя стойкость после первых поражений и упорство в достижении целей.⁶⁵

Фейерверки и иллюминации петровского времени представляли собой внушительное аллегорико-эмблематическое зрелище. Особенно грандиозным был фейерверк 1 января 1704 г. — шедевр барочного огненного представления. На центральном театре был установлен транспарант с изображением двуглавого орла с тремя коронами. Над ним картуш из четырех дельфинов, увенчанный тремя ладьями с башенками. Высота транспаранта превышала 21 метр. На крыльях орла помещены две карты Белого и Азовского морей, а в правой лапе — Каспия. На груди — Андреевский крест и надпись: «Сим чрез единого». Он пылал разноцветными огнями около получаса, после чего к нему подвели на двух конях колесницу в форме раковины, в которой восседал Нептун, протянувший к свободной лапе орла еще и карту Балтийского моря. Большие и малые транспаранты, или «фонари», развивали и поддерживали основную мысль праздника — необходимость получить выход в Балтику и освободить русские города.

Участвуя в создании сложных аллегорических картин, эмблематика сохраняла и самостоятельное значение. Во время фейерверка 1 января 1704 г. эмблемы сопровождали резные аллегорические фигуры, но воспринимались и сами по себе. Это были

⁶³ Ствол дерева с молодой веткой у корня помещен в эмблематике Себастьяна Коваррубиса Орозко: S. Covarrubias Orozco. *Emblemas morales*. Madrid, 1610, N 52 (ср.: *Emblemata*). В эмблематике Я. Брука протянутая из облака рука (со значением Провидения) поливает обломанный пенс. Jacobus à Bruck Angermunt cogn. *Emblema moralia et bellica*. Argentorati, 1615, № 5. Гравюра Яна ван дер Хейдена.

⁶⁴ В «Симв. и эмбл.» с тем же девизом (№ 204), а также в сборнике де ла Фея: Daniel de La Feuille. *Devise et emblemes, Anciennes et Modernes, tirées du plus celebres Auteurs avec plusieurs autres nouvellement, inventées et mises en latin, en françois, en espagnol, en italien, en anglais, en flamand, et en allemand* (par H. Offelen). Amsterdam, 1691, табл. 16, № 6 (экз. ГПБ). В дальнейшем цитируется: Девизы и эмблемы, табл.

⁶⁵ В «Симв. и эмбл.» изображение дуба после бури сопровождалось девизом: «Росту после уязвления моего».

«образ Юпитера», «Палласова образ» — «дщерь Юпитера», «богиня воинска искусства и иных честных премудростей», «Марса образ» и «образ Виктории или Побеждения». На гравюре А. Схонебека за каждой статуей виднеются четыре эмблемы, связанные с политическим содержанием праздника.

«Образ Юпитера» «вкупе с орлом, иже у безсилнаго лва глаза клюет», сопровождали: 1. Орел с распростертыми крыльями, с пучком молний и оливковой ветвью в лапах (девиз: «Имею обою»);⁶⁶ 2. Орел с поднятыми над плечами крыльями сидит на пушке. Над ним слева в облаках купидон, надув щеки, дует ему на крылья («От обоих бесстрашен»); 3. Орел сидит на ветке, гнущейся к земле («Не гласом, но делами моими»); 4. Орел нападает на разъяренного льва («Приключая и силному трясение»).

В эмблематике петровского времени орел сохраняет черты государственного герба и олицетворяет русское государство и его мощь, но вместе с тем расщепляется на множество частных метафорических осмыслений, так или иначе соотнесенных с основным значением.

Образ Паллады «с престрашным медузиным щитом» сопровождали «четыре чувственные картины»: 1. Орел нападает на ночную птицу («Иждену не любящих света»); 2. Плотничий угольник («Не ишу кроме правости»); 3. Плоский круглый камень, на который падает струйка воды⁶⁷ («Со временем и крепкое сокрушает»); 4. Весы с двумя чашками. На одну из них положен меч, перевешивающий свинцовый ствол («Тяжчайшее перевесит»). Образ Марса: 1. Белка, разгрызающая орех («Без труда не получишь»);⁶⁸ 2. Рука с мечом, высунувшаяся из облака, пронзает змею («Уповает дондеже жизнь имеет»); 3. Лев с вонзенной в спину стрелой пытается догнать всадника и укусить его коня («Не чувствует дондеже не оскудеет»); 4. Скорпион с загнутым вверх хвостом («Смертию его целятся»). Образ Виктории: 1. Полуобнаженная женщина бросается со шпагой на сидящего Геркулеса, опирающегося на палицу («Безумное дерзновение»); 2. Дятел впился когтями в ствол дерева («Надеюся на труды»);⁶⁹ 3. Корабль, отплывающий от берега. Над ним летит птица («Переселитися хошет»); 4. Рука, высунувшаяся из облака, держит за щитом пальмовую ветвь («Имея и под щитом»).⁷⁰

Во время этого фейерверка «чувству зрения» также были предложены четырнадцать эмблем на слюдяных «фонарях». На сводной

⁶⁶ Орел с оливковой ветвью и молниями в лапах помещен в эмблематике Камерария (т. II, № 1).

⁶⁷ Близкое изображение в эмблематике Коваррубаса Орозко (III, № 68).

⁶⁸ В «Симв. и эмбл.» белка помещена с девизом «Без труда не получишь ея» (№ 207).

⁶⁹ В «Симв. и эмбл.» дятел с девизом «Аз надежен труды своя не потеряю» (№ 298).

⁷⁰ В «Симв. и эмбл.» с надписью «Под щитом» (№ 352)

гравюре Схонебека под медальоном с изображением двуликого Януса помещены: 1. Рука с мечом, увитым оливами, с девизом «Аз к миру и войне»;⁷¹ 2. Известное уже по фейерверку 1702 г. изображение старого дерева с прежним девизом. Оно варьировано: сильнее разрослась молодая поросль; у берега видна готовая к отплытию галера; 3. Глобус, опоясанный лентой со знаками зодиака (отчетливо виден Овен), с девизом «Он начинает счастливое лето» (Девизы и эмблемы, табл. 20, № 15; Симв. и эмбл., № 270); 4. Дерево, покрывающееся листвою, с девизом «Зима уже мимо идет» (Симв. и эмбл., № 264); 5. Ваза с цветами, которые поливает из плоской чаши рука, высунувшаяся из облаков, с девизом «От трудов возрастет» (Девизы и эмблемы, табл. 22, № 6; Симв. и эмбл., № 291); 6. Пчелы, выющиеся над цветами, с девизом «Получаю от того прибыток»; 7. Улей с пчелами на фоне длинного одноэтажного здания, с девизом «Размножитесь желают»; 8. Дерево с обломленными бурей сучьями, с девизом «Росту после уязвления моего (Симв. и эмбл., № 256); 9. Рука из облаков с паломническим посохом, к которому привязана кардинальская шляпа, с девизом «Бог все управляет»; 10. Одинокий сноп в поле, с девизом «Надлежит сеющему, а не сожинающему» (Девизы и эмблемы, табл. 7, № 10; Симв. и эмбл., № 79);⁷² 11. Грабли, собирающие колосья на сжатом поле, с девизом «Расточенная собирает» (Девизы и эмблемы, табл. 12, № 15; Симв. и эмбл., № 156, с девизом «Собирает рассыпанное»); 12. Кузница с двумя кузнецами, с девизом «Потребен труд во время»; 13. Часы на постаменте с девизом «От весу оного движение» (Девизы и эмблемы, табл. 4, № 8; Симв. и эмбл., № 33); 14. Трехмачтовый корабль, с девизом «Желание его исполнилось».

На иллюминационном театре петровского барокко разыгрывались представления с чертами политической сатиры. Юст Юль сообщает, что во время фейерверка 1 января 1710 г. Петр показал ему серебряную медаль, выбитую Карлом XII в 1706 г. по случаю Альтштрандского мира с польским королем Августом. На этой медали (работы Иоанна Меммиуса) изображен шведский Лев посреди двух колонн. Одну он переломил, причем корона с нее упала, другую накренил. Первая знаменовала Польшу, вторая предвещала судьбу России. Петр пародировал эту медаль. Во время фейерверка по направлению к двум колоннам двигался

⁷¹ Меч, увитый оливами, с аналогичным девизом в эмблематике Юлиуса Цинкгрёфа: J. W. Zinckgreff. Emblematum ethico politicorum. Heidelberg, 1619, № 66 (БАН, ОРРК). В эмблематике Камерария три улья под навесом позади жилого дома (III, № 90). В эмблематике Сааведры Фахардо (см ниже) с девизом («Nulli patet»). В «Симв. и эмбл.» с девизом «Они трудятся над сим» (№ 308), соответственно у де ла Фея (Девизы и эмблемы, табл. 26, № 5).

⁷² В эмблематике Камерария три снопа с тем же девизом (I, № 78), у Иоанна Бория изображены пять снопов: J. de Borja. Emblemata moralia Berolini, 1697, № 42 (БАН, ОРРК).

Лев, опрокинув одну из них. Когда он направился к другой колонне, из горящего Орла, который парил в воздухе, вылетела ракета, попала в Льва и зажгла его, после чего он «разлетелся на куски и исчез», а наклоненный столб с короною поднялся.⁷³ Фейерверк был спроектирован самим Петром, который еще в ноябре—декабре 1709 г. послал составленную им записку с планом и чертежом (который не сохранился).⁷⁴ На транспарантах, выставленных во время этого фейерверка, было помещено падение Фаетона с девизом «От возношения низвержение» и с девизом «Да знает правительствовати» — изображение Льва с высунутым языком, подвешенного поперек живота на цепи к раме, над которой видна верхняя рампа с кистями, а по бокам широкие складки занавеса. Впереди на раскладной подставке овальная подушка.

Мотив Повешенного льва не является выдумкой Петра. Он, по-видимому, нашел его в хорошо известном ему дидактико-эмблематическом сборнике, составленном испанским писателем Диего де Сааведра Фахардо (Fajardo, 1584—1648). В издании 1649 г. (Брюссель) Лев подвешен перед ковром с восточным орнаментом. Над ним балдахин.⁷⁵ Изображение несколько варьировалось от издания к изданию с неизменным девизом «Ut sciat regnare». Отсюда оно, несомненно, было заимствовано де ла Феем (Девизы и эмблемы, табл. 10, № 2), где Лев также подвешен к раме, а оттуда перекочевало в «Символы и эмблемата» (№ 101 с девизом «Да знает правительствовати», где Лев висит на перекладине между двух досок, посреди пустынного пейзажа. Подушка, перед которой висит Лев, отсутствует во всех этих сборниках.⁷⁶

Эмблематический смысл был придан фейерверку 12 сентября 1714 г.: «на Алефате», с девизом «уловляя, уловлен», когда

⁷³ Записки Юста Юля..., стр. 134. Английский посланник Чарльз Уитворт также сообщал, что после торжественного обеда, данного царем 1 января, был сожжен фейерверк, на котором особенно «выдавались Фаетон, пораженный молнией, и намек на медаль, недавно выбитую в Швеции», и что Петр сам пояснял «эту часть потехи» (Сборник русского исторического общества, т. 50. Дипломатическая переписка английских посланников при Русском дворе в 1708—1712 гг., стр. 299).

⁷⁴ Письма и бумаги императора Петра Великого, т. IX, вып. 1, № 3527; т. X, № 3561; Ф. В. Туманский. Собрание разных записок и сочинений о жизни и деяниях Петра Великого, ч. 8. СПб, 1788, стр. 199—200 (другой текст записки).

⁷⁵ Didaci Saavedra e Faxardo. Idea principis christiano politici. Centum Symbolis expressa. Bruxelle, 1649, № 3 — БАН, ОРРК. Это роскошное издание in folio. Число гравюр не 100, а 102 (размер 14×11,3 см). Дальнейшие ссылки по этому изданию (всего в БАН свыше десяти различных изданий этой книги).

⁷⁶ В эмблематике известно также осмысление этого мотива как «урок злодеям». В книге Ла Перьера Лев висит на виселице, два других льва в страхе убегают: G. La Perriere. Le Theatre des Bons Engins. Paris, 1539, N 75.

одновременно были сожжены взятые шведские корабли.⁷⁷ Сатирический характер носило изображение на транспаранте во время фейерверка 27 июня 1721 г.: полунагой мужчина держит над головой борону под проливным дождем, с девизом «Плохая кровля».

Излюбленной аллегорической декорацией был храм двуликого Януса с отворенными или закрытыми воротами, что знаменовало начало или окончание войны у древних римлян. Такая декорация была установлена уже во время фейерверков 1699 и 1700 гг. по случаю прекращения войны с Турцией. 22 октября 1721 г. по случаю заключения Ништадтского мира в Петербурге против Сената был сооружен «Янусов дом» — большая объемная декорация. Петр, стоявший на сенатской галерее, пустил ракету, сделанную в виде орла, которая пролетела к храму Януса и подожгла его. Аллегорические фигуры, олицетворявшие Россию и Швецию, в это время двинулись навстречу друг другу и «затворили ворота Янусовы», знаменуя заключение «вечного мира». Подобная же аллегория была показана и в Москве во время фейерверка 28 января 1722 г. «Капище Янусово», сделанное для этого фейерверка, было изображено на гравюре А. Зубова. «De Tempel van Janus» помещен и на гравюре с изображением фейерверка, сожженного по тому же случаю русским дипломатическим резидентом в Амстердаме Кристофелем Брантом 9 декабря 1721 г.⁷⁸

Основной фонд изображений и девизов стал складываться в прикладной эмблематике петровского времени довольно рано. Кораблям Азовского флота, построенным в 1697—1699 гг. и позднее, присваивались эмблематические названия и девизы.⁷⁹ Среди них были:

спущенный на воду из числа «кумпанских кораблей» в декабре 1697 г. баркалон «Колокол» («Клок»), с девизом «Звон его не для него (самого)» (Девизы и эмблемы, табл. 8, № 10; Симв. и эмбл., № 94);

баркалон «Три рюмки» («Дри рюмор»), спущенный на воду в мае того же года, с девизом «Держите во всех делах меру» (табл. 32, № 13; Симв. и эмбл., с девизом «Со воздержанием», № 438),⁸⁰

баркалон «Крепость» (бывший на воде в 1699 г.), с девизом «Биют меня, но и подкрепляют» (табл. 4, № 12; Симв. и эмбл., № 39);

⁷⁷ Д. А. Ровинский. Обзорение... стр. 193.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ С. Елагин. История русского флота. Период Азовский. СПб., 1864. Приложение (Список судов Азовского флота). Датировки судов даются по этому изданию.

⁸⁰ Три рюмки с девизом, призывающим к умеренности во всех делах, помещены в эмблематике Камерария (I, № 47). В дальнейшем мы указываем лишь некоторые параллели, представляющие особый интерес для нашего изложения.

баркалон «Барабан» («Трумель»), с девизом «Непотребен без грому» (табл. 5, № 8; Симв. и эмбл., № 50);

баркалон «Виноградная ветка» («Вейн-шток»), спущенный на воду 1 апреля 1702 г., с девизом «После слез приходит плод» (табл. 4, № 15; Симв. и эмбл., № 42). На эмблеме изображена виноградная лоза, из срезанного сучка которой капает сок;

спущенный на воду 28 мая 1703 г. казенный корабль «Дельфин», с девизом «Ничто же без совета» (табл. 13, № 11; Симв. и эмбл., № 167). Помещено изображение дельфина, обвинившего вокруг якоря;

казенный корабль «Черепаша» («Шельпот»), спущенный на воду в апреле 1705 г., с девизом «Терпением увидишь делу окончание» (табл. 13, № 5, с девизом «Festina lente» — «Поспешай медленно»; Симв. и эмбл., № 161);

находившийся уже на берегу в 1704 г. баркалон «Думкрат», с девизом «Силою и разумом» (табл. 34, № 4; Симв. и эмбл., № 459);

казенный корабль «Шпага» (спущен в 1709 г.), с девизом «Покажите мне, где суть лавровые венцы» (табл. 15, № 4; Симв. и эмбл., № 187);

казенный корабль «Спящий лев» («Шлав лау»), с девизом «Сердце его бдит» (табл. 9, № 10; Симв. и эмбл., № 112);⁸¹

баркалон «Гранатовое яблоко» («Гранат-апол»), разобранный после 1709 г., с девизом «Богатство свое с собою ношу» (табл. 25, № 9; Симв. и эмбл., № 335).⁸²

Названия и девизы, приданные кораблям Азовского флота, восходят к древней эмблематической традиции, как например баркалон «Журавль стерегущий», с девизом «Чтоб внезапно» (Девизы и эмблемы, табл. 41, № 10; Симв. и эмбл., № 564), связан с представлением о журавле, стоящем на одной ноге, с камнем, зажатым в поднятой лапе (чтобы, когда он задремлет, упавший камень его разбудил). Эта легенда, известная со времен античности (Плиний, Элиан), перешла в средние века (Исидор из Севильи) и послужила оправданием эмблематического изображения со значением неусыпной бдительности. Журавля с камнем в лапе можно было увидеть на арке в честь императора Максимилиана III (А. Дюрера), на фресках в Фонтенбло, Дворца дожей в Венеции, палаццо Веккио во Флоренции, старой залы швейцарской гвардии в Ватикане и т. д.⁸³ Этот мотив был усвоен эмблематиками XVI—XVII вв.⁸⁴

⁸¹ Лев, спящий с открытыми глазами (со значением бдительности правителя) в эмблематике Юлиуса Цинкгрефа (№ 1 — БАН, ОРРК)

⁸² Гранатовое яблоко (треснувшее так, что видно зерна) у Цинкгрефа (№ 81)

⁸³ Guy de Travarent. Attributs et symboles . . , p 206—207

⁸⁴ Со значением бдительности эмблема приведена Камерарием (III, № 27). Некоторые сопоставления см в статье: W. M g a z e k. Metaphorische

Изображения эмблем, присвоенных кораблям Азовского флота, еще не найдены. Только на рукописной карте северо-восточной части Азовского моря, составленной штурманом Христианом Отто, мы видим изображение баркалона «Крепость», отправленного в 1699 г. в Константинополь с посольством Украинцева. На высокой корме с двумя резными декоративными фигурами по бокам, под самым флагом, на особом щитке, помещено схематическое изображение крепости. Девиз на этой карте отсутствует.⁸⁵ Следует предположить, что подобный декор существовал и на других кораблях. К сожалению, среди приведенных в известность документов об освидетельствовании, починке и разборке судов не сохранилось сведений о внешнем виде корабельных эмблем. Однако знакомство с эмблематикой позволяет с большой долей вероятности представить себе их изображения.

Плававший в 1704—1710 г. баркалон «Еж» был снабжен девизом «Лестию и рукою», что соответствует изображению руки в железной перчатке, хватающей ошетилившегося ежа (Девизы и эмблемы, табл. 26, № 1; Симв. и эмбл., № 342).⁸⁶

Баркалон «Струс» с девизом «Сила сокрушает крепость», находившийся в 1704 г. уже на берегу, по-видимому, отвечает изображению страуса с подковой в клюве (табл. 41, № 7; Симв. и эмбл., с девизом «Сила и крепкая переломит», № 561). Почерпнутое из античных сказаний представление, что страус способен переваривать даже железо, получило в эмблематике метафорическое осмысление.⁸⁷

Баркалон «Собака» с девизом «Неробкая верность» находит соответствие с «Символах и эмблематах» (№ 9), где изображена собака на горящем костре.

Баркалону «Сокол» («Фальк») был присвоен девиз «Собою без принуждения». В эмблематиках он сопровождает сокола, охо-

Denkform und ikonologische Stilform. Zur Grammatik und Syntax bildlichen Formelemente der Barockkunst.— Alte und moderne Kunst (Wien), 1964, N 73, S. 15—25.

⁸⁵ БАН, ОРРК. Собр. рукописных карт, инв. № 22. Присвоенный этому баркалону девиз мы находим в эмблематике Сааведры Фахардо, № 83 (БАН, ОРРК).

⁸⁶ То же изображение в эмблематике Сааведры Фахардо (№ 59). С другим девизом («Utile vereri» — «Полезная боязнь») в эмблематике Я. Брука (I, № 19). Изображение незащищенной руки, хватающей ежа (с девизом «In Posterum caulis»), на гравюрах, посвященных фейерверку, сожженному по случаю победы при Гренгаме (27 июля 1720 г.). БАН, Собр. гравюр, инв. 14 и инв. 435.

⁸⁷ В обоих сборниках одинаковый латинский девиз «Virtus durissima coguit» («Доблесть преодолевает труднейшее»). В эмблематике Камерария (III, № 19) под аналогичным изображением девиз: «Spiritus durissima coguit» («Дух труднейшее переносит»). То же изображение с тем же девизом в эмблематике Иссельбурга (P. Isselburg. Emblemata politica. Nürenberg, 1640, № 16) связывается со значением «правый легко переносит зависть» (см.: Emblemata, sp. 486).

тящегося за зайцем (табл. 11, № 14; Симв. и эмбл., с девизом «Собою без охотников», №568).⁸⁸

Баркалон «Слон» с девизом «Злым лих» отвечает изображению слона, стоящего с поднятым хоботом над стадом овец (табл. 37, № 6, с девизом «Infestus infestis»; Симв. и эмбл., № 503).⁸⁹

Казенному кораблю «Аист» («Оифар») был присвоен девиз «Желал бы и все их погубить». Этот девиз сопровождает изображение аиста со змеей в клюве (табл. 21, № 13; Симв. и эмбл., № 383).

Казенный корабль «Сулица» («Ланц») с девизом «Умрети или выиграти» находит соответствие в эмблеме с изображением копья, на которое нанизано три короны (табл. 11, № 5; Симв. и эмбл., № 134).

Разобранный после 1709 г. баркалон «Арфа» был снабжен девизом «Большие с меньшими согласны суть». В «Символах и эмблематах» его сопровождает изображение арфы с грифом в виде головы человека (№ 294), тогда как в сборнике «Девизы и эмблемы» арфу венчает корона (табл. 22, № 9). То же изображение, что у де ла Фея, мы находим и в эмблематике Сааведры Фахардо (№ 61), у которого оно знаменует социальную гармонию при монархическом правлении.

Некоторые корабли упоминаются в документах не по присвоенным им названиям, а по их девизам, как например корабль «Скорпион» по своему девизу «Смертию его исцелятся» (табл. 4, № 13; Симв. и эмбл., № 40). С этим же девизом скорпион помещен на одном из транспарантов фейерверка 1704 г.⁹⁰

Корабль «Безбоязнь», бывший в эскадре уже в 1699 г., скорее всего так назван по девизу. Ему соответствует популярное в эмблематике изображение орла, смотрящего на солнце, которое в «Символах и эмблематах» помещено с девизом «Без страха» (№ 142).

Знакомство с эмблематикой позволяет также подыскать девизы для кораблей, известных нам только по названию. Девиз, который был придан спущенному на воду в мае 1699 г. баркалону «Стул», до сих пор неизвестен. Непонятно и само название, если не знать девиза «Непотребен есть тому, иже не покоится», который сопровождает изображение стула кабинетного вида, стоящего под открытым небом (табл. 12, № 8; Симв. и эмбл., № 149).

⁸⁸ То же изображение в эмблематике Камерария (III, № 31), с девизом «Et volvisse sat est» («Достаточно только пожелать»).

⁸⁹ Та же сцена со значением «милость правителя» у Камерария (II, № 2).

⁹⁰ С. Елагин. История русского флота. . . Приложения, ч. 1, стр. 500—501. В эмблематике Камерария с аналогичным девизом помещено изображение распластанного скорпиона рядом со стеклянным сосудом, в котором помещен другой скорпион (IV, № 95).

Баркалон «Единорог», спущенный на воду в том же году, вероятно, был снабжен девизом «Ярость перед очима», так как изображение единорога с этим девизом помещено в «Символах и эмблематах» (№ 286) и соответственно в сборнике «Девизы и эмблемы» (табл. 22, № 1). То же изображение с тем же девизом («Prae oculis ira») приведено и в сборнике Сааведры Фахардо (№ 8).

Баркалон «Лев с саблею», относящийся к тому же времени, вероятно, отвечает изображению и девизу в «Символах и эмблематах» — «Кто у меня отымет» (№ 109) и соответственно в книге де ла Фоя «*Quis auferet?*» (табл. 9, № 7).

Названия и девизы Азовского флота повторяли, а часто и предвзарили эмблематику петровских иллиуминаций. Баркалон «Звезда» («Дегоудештерн», «Золотая звезда»), спущенный на воду до 1699 г., был снабжен девизом «Господи, покажи нам пути твоя». Тот же девиз сопровождал звезду на плоту во время фейерверка, сожженного 1 января 1711 г. перед дворцом Меншикова на Васильевском острове в присутствии Петра.⁹¹

Баркалон «Старый дуб» («Оут екбоум»), спущенный на воду в 1705 г., с девизом «Обновляет надежду», находит соответствие в эмблеме, помещенной на транспаранте во время фейерверка 1704 г. (табл. 24, № 4; Симв. и эмбл., № 259).

Спущенный на воду в 1709 г. баркалон «Старый орел» («Оут адлар») с девизом «Не гласом, но делами моими» отвечает эмблеме, сопровождавшей «образ Юпитера» во время того же фейерверка. В «Символах и эмблематах» тот же девиз сопровождает сидящего на ветке старого орла (№ 250).

Баркалон «Мяч» («Бал») с девизом «Коль вьшше биен бываю, толь вьшше поднимаюсь» был спущен на воду 23 апреля 1702 г. Через восемнадцать лет на транспаранте во время иллиуминации 29 июня 1720 г. с тем же девизом было помещено изображение мяча с двумя высокими цилиндрическими барабанами под ним.⁹² В «Символах и эмблематах» с тем же девизом помещено близкое, но несовпадающее изображение — мяч и два барабана (№ 8).

Баркалон «Геркулес», спущенный на воду 22 апреля 1702 г., был снабжен девизом «Безумное дерзновение». С тем же девизом было помещено изображение на транспаранте фейерверка 1704 г. (при фигуре Виктории). Название корабля было связано не с мифологической фигурой Геркулеса самой по себе, а с ее эмблематическим осмыслением. С тем же девизом эмблема помещена в «Символах и эмблематах» (№ 4) и соответственно в «Девизах и эмблемах» (табл. 3, № 4).

⁹¹ Д. А. Ровинский. Обозрение... стр. 188—189. В «Символах и эмблематах» с тем же девизом эмблема названа «Полярная звезда» (№ 118), в сборнике «Девизы и эмблемы» просто «Звезда» (табл. 12, № 1).

⁹² Гравюра Алексея Ростовцева — БАН, ОРРК, Собр. гравюр.

Казенный корабль «Винкельгак» с девизом «Не ищу кроме правости» находит аналогию (с совпадением девиза) на том же фейерверке в изображении при фигуре Паллады (табл. 5, № 13; Симв. и эмбл., № 55).

Разобранный после 1709 г. баркалон «Рысь» («Лукс») был снабжен девизом «Победа любит прилежание». Это название с давней эмблематической традицией. Античные сказания, известные Плинию («Естественная история», I, 28), приписывали рыси способность видеть сквозь стены и горы. Легенда перешла в средневековье. Попытки ее «рационалистического» истолкования относятся к позднему Ренессансу. По словам итальянского эрудита XVI в. Пьеро Валериано, рысь якобы видит не предмет, скрытый от нее стеной, а его отражение на небе (облаками). На реверсе медали, выбитой в честь кардинала Гонзаги, выполненной Сперандио (ок. 1483 г.), по одну сторону пирамиды, на постаменте которой написано «Aenigmata» («Загадка»), сидит рысь, устремившая глаза к облакам, в которых отражаются доспехи, лежащие по другую сторону пирамиды.⁹³ Род Эсте избирает рысь своей эмблемой. На медали в честь Леонелло д'Эсте (работы Антонио Пизано) изображена рысь с завязанными глазами.⁹⁴ Даже Сервантес в новелле «Сеньора Корнелия» говорит о герцоге Феррарском, что он «победил очами рыси глаза Аргуса».⁹⁵ В эмблематике Камерария (II, № 34) изображена рысь, притаившаяся за скалой. По другую сторону видно стадо овец.

Длительная эмблематическая традиция и наличие баркалона «Рысь» позволяют внести коррективы в толкование изображения некоего «зверя», помещенного на транспаранте фейерверка 1 января 1704 г. с тем же девизом «Победа любит прилежание». Его определяли до сего времени как «леопарда с лавровой ветвью во рту».⁹⁶ Однако в книге «Девизы и эмблемы» (табл. 40, № 3) и затем в «Символах и эмблематах» (№ 542), где помещены близкие изображения, «зверь» в обоих случаях определен как «ласка» (Belette, Weseltje) «с веткой руты во рту». В эмблематике Камерария, где помещено то же изображение с девизом «Cautius ut pugnet» — «Осторожность перед битвой» (III, № 79), поясняется, что ласка, перед тем как вступить в схватку со змеей, запасается противоядием против укуса. Смещение значения эмблемы в сто-

⁹³ G. F. Hill. A corpus of Italian Medals of Renaissance before Cellini, vol. 2. London, 1930, Pl. 71, fig. 390.

⁹⁴ Ibid., Pl. 5, fig. 28.

⁹⁵ М. Сервантес. Назидательные новеллы. Пер. Б. А. Кржевского. М., 1955, стр. 413.

⁹⁶ Т. А. Быкова. Книга Марсова. — В кн.: Описание изданий гражданской печати. 1708—январь 1725 г. Сост. Т. А. Быкова и М. М. Гуревич. М.—Л., 1955, стр. 518; то же ошибочное истолкование в кн.: В. Н. Васильев. Старинные фейерверки в России (XVII—первая четверть XVIII в.). Л., 1960. Что же касается «леопарда», то его обычное значение в эмблематике — ненасытная кровожадность.

рону зоркости и терпеливой осторожности и прикрепление девиза к рыси вполне естественно, к чему, вероятно, побуждал и немецкий вариант девиза: «Wenn man will gewinnen, muss man sorgen» («Когда намерен выиграть, нужно быть начеку»).

Корабли петровского флота, украшенные флагами и огнями, принимали участие в иллюминациях, как бы составляя их часть. По словам очевидца, 27 июня 1720 г. на одном из фрегатов «все мачты были украшены плошками», горевшими до окончания фейерверка.⁹⁷ Корабли, изображенные на эмблемах, помещенных на транспарантах, как бы овеществлялись и приходили в движение. Корабельный декор вписывался в оформление иллюминации.

Общность и повторяемость мотивов эмблематики в различных видах и жанрах свидетельствует о стилевом единстве художественной культуры петровского времени.

Значительную роль в создании для России постоянного репертуара эмблем и девизов сыграл эмблематический сборник «Символы и эмблемата» и предшествовавшая ему книга де ла Фейя «Девизы и эмблемы». «Символы и эмблемата» известны у нас по изданию, напечатанному в 1705 г. в Амстердаме в типографии Генриха Ветштейна, с фронтисписом, гравированным Иосифом Мудлером. Это альбом в 4°, содержащий 840 эмблем на 140 таблицах (по шести на каждой). На нечетных (правых) страницах помещены изображения, на четных — девизы на семи языках. Под названием эмблемы на голландском языке помещен девиз по-русски, напечатанный кириллицею, а ниже (в подборку) — на латинском, французском, итальянском, испанском, голландском и немецком. Какой бы то ни было пояснительный материал отсутствует. Обстоятельства, при которых была издана эта книга, нельзя считать окончательно установленными. Обычно считается, что до издания «Символов и эмблемат» названия кораблям давались по сборнику де ла Фейя. Однако в нем девизов на русском языке не было, а если бы они переводились в разное время по различным поводам разными людьми, то такое совпадение было бы просто невозможно, что дает основание предположить какой-то общий русский источник. Возможно, экземпляр «Девизов и эмблем» был передан для использования с готовым переводом девизов, данных судам петровского флота и позднее использованных во время фейерверков.⁹⁸

В задачу настоящей статьи не входит сопоставление сборника «Девизы и эмблемы» де ла Фейя и «Символов и эмблемат» во всех необходимых подробностях. Однако становится несомненным, что дело обстояло куда сложнее, чем представлялось до сих пор.

⁹⁷ С. А. Пташицкий. Петербург в 1720 г. Записки поляка-очевидца. — Русская старина, 1879, июнь, стр. 286.

⁹⁸ П. Пекарский. Навка и литература в России при Петре Великом, т. 1. СПб., 1862, стр. 521—526.

Сборник «Девизы и эмблемы» содержит 51 таблицу с 711 эмблемами, причем первые две таблицы заняты гербами (по 12 на каждой).⁹⁹ Он не мог стать единственным источником «Символов и эмблемат», где помещено 840 эмблем. Недавно установлено, что вторым источником для них послужило еще одно издание де ла Фейя «Девизы и эмблемы любви» — сборник, составленный неким Парравичини и напечатанный в Амстердаме в 1696 г.¹⁰⁰ В нем было 24 таблицы с шестью изображениями на каждой, а всего 144 эмблемы. Как и в книге «Девизы и эмблемы», девизы приведены в нем на семи языках. А. И. Маркушевич показал, что оба сборника де ла Фейя восходят к эмблематическому изданию, выпущенному в 1685 г. в Париже гравером Н. Верьеном.¹⁰¹ Сопоставление первых же таблиц (они воспроизведены Маркушевичем) убеждает, что мы имеем дело с прямым заимствованием и простой (зеркальной) перегравировкой. Перешли к сборникам де ла Фейя от Верьена и девизы, но только на латинском и французском языках. Они были переведены еще на пять языков неким Генрихом Оффеленом. Но этим дело не кончается.

Сборник «Девизы и эмблемы» де ла Фейя производит поистине жалкое впечатление по сравнению с роскошными фундаментальными изданиями эмблематик (известными также и в России). Эмблемы в нем плохо награвированы, смазаны при печати, мизерны по величине. Одни заключены в круглую рамку (2.5×2.5 см), другие — в продолговатые «медальоны» с различными украшениями (3.5×2.5 см). В зависимости от величины они размещены по 12 и по 15 эмблем на каждой странице издания в малую четверку. «Символы и эмблематы» стоят на более высоком типографском и художественном уровне. Изображения более однородны, заключены в круглые рамки. Они более четки и значительно крупнее (4.7×4.7 см), расположены на таблицах большего формата. Многие эмблемы в «Символах и эмблематах», совпадающие с мотивами и девизами сборников де ла Фейя, трактованы

⁹⁹ В настоящее время в наших библиотеках выявлено два амстердамских издания «Девизов и эмблем»: 1691 (1692) и 1697 гг. Кроме того, известно аугсбургское издание: *Devises et emblemes, Anciennes et Modernes tirées des plus celebres Auteurs. Oder Emblematische Gemuths-Vergnugung Bey Betrachtung Sibenhundert und fünfzehnen der curieusesten und ergötzlichsten Sinn-Bildern, mit ihren zuständigen Deutsch-Latenisch-Französisch- und Italienischen Beyschriften. Zweite Auffertigung.* Augsburg, 1695.

¹⁰⁰ *Dewises et emblemes d'amour, Anciennes et Modernes moralisées en vers francais et expliquées en sept lanques par Mr. Parravicini, professeur de Langues.* Amsterdam, 1696; см. также: А. И. Маркушевич. Об источниках амстердамского издания «Символы и эмблемата» (1705). — В сб.: Книга. Исследования и материалы, т. VIII. М., 1963, стр. 279—290.

¹⁰¹ N. Verriën. *Recueil d'emblemes, devises, medailles et figures hieroglyphiques.* Paris, 1697. Содержит 62 таблицы по 15 рисунков на каждой. Согласно «Камерному каталогу» Библиотеки Академии наук 1742 г. в разделе «*Symbola, Hieroglyphica et Emblematica*» в ней значилась под тем же названием (но с указанием года издания — 1696) книга Верьена.

иначе, что вряд ли можно приписать только инициативе самих граверов. Некоторые эмблемы художественно переосмыслены и как бы углублены. Эмблема Орел, сидящий на пушке, использованная во время фейерверка 1 января 1704 г., еще в том виде, как она представлена в сборнике де ла Фея: купидон дует из облаков на орла (табл. 5, № 1), в «Символах и эмблематах» амур заменен пучком молний, сыплющихся с неба, что более отвечало девизу «Ни того, ни другого не боюсь» (№ 43). В таком виде эта эмблема и стала излюбленной в петровское время.

Часто изменены менее существенные детали, но это в еще большей степени указывает на наличие других источников. Помещенное в «Девизах и эмблемах» (табл. 12, № 10) изображение длинной клетки, использованное во время фейерверка 1704 г. с девизом «Всегда праздника будет, егда прельщение не поможет» (Симв. и эмбл., № 151), заменено круглой клеткой с островерхой крышей. На одном из «фонарей» того же фейерверка помещено заимствованное у де ла Фея (табл. 11, № 10) изображение руки, вытянувшейся из клубящегося облака, с посохом и привязанной к нему шляпой с подвесками (девиз «Бог все управляет»). В «Символах и эмблематах» (№ 139) под тем же девизом помещена круглая кардинальская шляпа с двумя длинными подвесками, поддержанная посохом пилигрима.

Наличие в «Символах и эмблематах» изображений, отсутствующих в сборниках де ла Фея, и самостоятельность, проявленная граверами в отношении эмблем, имеющих в этих сборниках, заставляет предположить обращение к более широкому кругу источников. Да и сборник Н. Верьена остается простой и притом поздней компиляцией. К сборникам де ла Фея «Символы и эмблематы» были привязаны только девизами. Голландия в то время была наводнена эмблематическими сочинениями, трудно предположить, чтобы они оставались вне поля зрения граверов, работавших над «Символами и эмблематами». Еще голландский историк Схельтема, а за ним и П. Пекарский утверждали, что в основе «Символов и эмблемат» лежат изображения, имеющиеся в эмблематиках Якоба Катса, Ремера Фисхера и Даниеля Гензуиса.¹⁰² Это может быть верно только в отношении общего фонда эмблем, который и связывает «Символы и эмблематы» с эмблематической традицией. Гораздо важнее, на наш взгляд, наличие эмблематик Камерария, Цинкгрефа и в особенности сочинения Диего де Сааведры Фахардо, из которого в сборник «Девизы и эмблемы» попало значительное число изображений и девизов. Следует также принять во внимание многочисленные издания круга Отто Вениуса, посвященные гораццианской эмблематике и «амурам земной и божественной любви».

¹⁰² См.: П. Пекарский. Наука и литература в России при Петре Великом, т. 2, стр. 112.

Традиционный по своему составу сборник «Символы и эмблемата» отвечал потребностям русской художественной культуры и тенденциям ее развития как в области изобразительного, так и словесного искусства. Он поставлял мотивы не только для официальных торжеств, фейерверков и иллюминаций, осуществлявшихся в духе репрезентативного барокко. Он способствовал выработке более легких форм художественной жизни, иными словами, появлению черт рококо, обозначавшихся уже во внутреннем убранстве петровских дворцов с их завезенной из Западной Европы наивной «восточной» экзотикой, изделиями из стекла, перламутра и изящной резьбой Пино.

Значительное место в сборнике занимают изображения купидонов и сцен с их участием. Их более 180. К этому надо добавить и некоторые другие, связанные с той же тематикой. Многие из них затейливы и изысканны. Купидон, заключенный в разрезанное пополам сердце, целит луком в оставшегося снаружи, с девизом «Я тебя уязвить хочу» (№ 32), другой без лука и стрел объявляет: «Прекрасные очи девиц суть стрелы моя» (№ 81). Любовь покоряет весь мир. На одной эмблеме крылатый купидон стреляет в земной шар, летящий в пространство (№ 741), на другой два купидона играют им как мячом (№ 829, с девизом «Свет есть шар любви»). Амур несет на своих плечах глобус. Он «Боле Атланта» (№ 744). Он подчиняет себе самых сильных и непокорных. Он едет верхом на Льве, под девизом «Сочиняю сего агнца» (№ 154), сажает самого Геркулеса за прялку (№ 774, с девизом «Любовь всех превосходит»). Это всепожирающий огонь, сладостная мука, тягостное, но блаженное ярмо. Пылающее сердце летит к солнцу — «Аз воздвигаюся, егда згараю» (№ 219). «Иго сладкое есть любящему» — говорит купидон с ярмом на шее (№ 323). Он и бегущий грациозный Олень оба ранены стрелой — «Ничто не может нас исцелить» (№ 356), но сквозь мрачные тучи уже проглядывает «Фебус», «Подожде, сияет солнце» — как бы остерегает отчаявшегося любовника купидон (№ 354). Главное — нужно научиться искусству любовного обхождения. Недаром на одной эмблеме изображен купидон с раскрытой книгой, летящий на орле. Она так и названа «Любовь выученная» (№ 822), «Болезни познание есть начало ко излечению» (№ 105), «Многие отказывают мне, чего потом сами ищут» (№ 83).

Любовь должна быть деятельной, предприимчивой и неутомимой. Сама «госпожа Венус» подает купидону лук, уверяя «Смелством все будет» (№ 541). На его правой руке подобно браслету — два маленьких крыла (с девизом «Дерзновенно и скоро», № 324). У него и на ногах крылья (с девизом «Будь готов к любви», № 811). Он прилаживает их на спину ослу с девизом «Любовь прибавляет ленивым крылья» (№ 631). Он бьет бичом черепаху, приговаривая «Любовь ненавидит ленивых» (№ 630); он целит луком в ветряную мельницу (с девизом «Он живет

в движении», № 782). Охваченный любовным неистовством галан не знает себе преград. Купидон пускает стрелу в рыцарские доспехи — «Сквозь пройдет» (№ 840), он обезглавливает дракона — «Победу учиню над лютыми зверьми» (№ 696), он вгрызается киркой в скалу, на которой лежит пылающее сердце, — «Когда ни есть завладею» (№ 686), а завладев, уносит его преследуемый многоглавой гидрой («Ничто у меня не отымет», № 696).

Любовь безрассудна. Она покушается на недоступное. «Выше себя неволю» — говорит купидон, взирая на пылающее сердце на высокой колонне (№ 686). Любовь изобретательна, «снискивает пути и способы» (№ 255). В любви нужна не только смелость, но и тонкое притворство: «Надлежит лицемерить» — повозглашает купидон с маской в руке (№ 46), но это «Лукавство любовью всегда сладко», утверждает купидон, накидывая петлю на шею другого (№ 682).

Любовь быстротечна и непостоянна. Купидон мечет стрелу в огонь, с девизом «Скоро родился, скоро исчезе» (№ 45). Пожиряющее его пламя угасает. Он сам тушит его — «Еже мя питает, то и погашает» (№ 54) рассерженный, он опускает свой факел и мочится на него (№ 475). Купидон часто бродит впотьмах и продвигается ощупью («Любовь всегда не смела», № 803). Но она внушает красноречие купидону в шлеме, с копьем и надетой на него перчаткой, с девизом «Любовь велеречие промышляет» (№ 790). Но больше всего предпочитает молчание и тайну: «Жечь и молчать» — провозглашает купидон с горящим сердцем в руках (№ 700), «Не говорить привые» — заявляет другой, приложив палец к губам (№ 526).

Целый кодекс любовного обхождения и политеса, в котором так нуждалось неотесанное русское дворянство для выражения своих чувств и вожелений. Они преломлялись в повестях петровского времени и прокладывали путь к галантной лирике Тредиаковского и анакреонтике Ломоносова.¹⁰³

При Петре эта линия развития (в сторону рококо) только еще намечалась. Он отверг изображенных у де ла Фоя (табл. 4, № 11), а затем и в «Символах и эмблематах» (№ 38) амуров, бьющих с двух сторон по наковальне с лежащим на ней пылающим сердцем. С тем же девизом «Потребен труд во время» на транспаранте, выставленном во время фейерверка 1704 г., появляются заправские кузнецы в обстановке реально изображенной кузницы, в полном соответствии с общими задачами этого зрелища. Однако купидоны не остались втуне. Они нашли место в «огненной потехе», устроенной по случаю свадьбы Анны Иоанновны в ок-

¹⁰³ А. Морозов. Купидоны Ломоносова. К проблеме барокко и рококо в России XVIII века. — Ceskoslovenska rusistica, 1970, N 3, см. также: R. Lachman. Pokin', Kupido, strely. Bemerkungen zur Topik der russischen Liebesdichtung des 18. Jahrhunderts. — Slavistische Studien zum VI. Internationalen Slavistenkongress in Prag 1968. München, 1968, S. 449—471.

тябре 1710 г., когда на плотах на Неве сперва зажглись вензели сочтавшихся браком, затем возникли две пальмы «со сплетшимися вершинами» и девизом «Любовь соединяет» и, наконец, появился купидон в человеческий рост, «с крыльями и колчаном на раменах, который большим кузнечным молотом сковал два сердца, лежавшие на наковальне», под девизом «Из двух едино сочиняю». По словам Юста Юля, Петр сам устроил этот фейерверк и «объяснял окружающим значение каждой аллегорической картины, пока они горели».¹⁰⁴

«Символы и эмблемата» еще долго обогащали мотивами русское декоративное и прикладное искусство. Целые серии эмблем переходили из этого сборника в архитектурное убранство.¹⁰⁵ Они усваивались народными художественными ремеслами. На Беломорский север проникли гравированные листы из «Символов и эмблемат», продававшиеся в Москве «купецким людям».¹⁰⁶ На резных пластинках куростровских косторезов встречаются композиции, восходящие и к изображениям петровских триумфов, в том числе прегордого «Льва Свейского», попираемого грозным востником с трубящим над ним Гениушем.¹⁰⁷ Куростровские косторезы переносили мотивы этого издания на свои изделия, сочетая эмблемы с традиционным растительным орнаментом конца XVII в.

Мотивы, непосредственно заимствованные из «Символов и эмблемат», широко используются русскими мастерами чеканщиками и граверами по серебру, меди, на различной посуде, бытующей в различных социальных кругах (вплоть до оловянных кружек и стаканов). Обращает на себя внимание серебряный поднос тонкой работы, относящийся к 30-м годам XVIII в., в Собрании ГИМ. На нем использовано девять изображений с девизами, заимствованными из «Символов и эмблемат», причем даже указан номер, соответствующий этому изданию. В центре с девизом «Смерти дорогу никто не минует» (№ 796) — распростертое тело. Рядом сидит сова. Купидон пускает издали стрелу, что в данном применении, по-видимому, означает смерть от несчастной любви. Далее (по часовой стрелке): «Поливаемые вещи растут лучше» (№ 326) — купидон поливает цветочные грядки; «Кается не вовремя» (№ 653) — купидон и плачущая женщина; «Вельми хорошо те плавают, где любовь вправиле стоит» (№ 654) — амур на корме корабля; «Любовь не дремлет»

¹⁰⁴ Записки Юста Юля..., стр. 259.

¹⁰⁵ В 1970 г. при ремонте Летнего дворца обнаружены остатки старинной панели с четырьмя эмблематическими изображениями на голубом фоне (орел на пушке с привычным девизом, скорпион и др.). Первоначально их было значительно больше.

¹⁰⁶ Дело об отдаче в книжный фонд (в Москве) купецким людям книг эмблематов, печатанных в Амстердаме в 1705 году. — Библиограф, 1885, № 6, стр. 105—111.

¹⁰⁷ Л. И. Свионтовская-Воронова. Резная кость из собрания П. И. Щукина. М., 1923 (Издание Российского исторического музея).

(№ 656) — купидон трубит над спящим юношей; «Что ни слюбится, то все хорошо» (№ 662) — купидон с луком за спиной держит за руку молодую женщину; «И в смерти тебе товарищ» (№ 710), «И смертью любовь не погаснет» (№ 751) — дерево. Под ним конь, коза, баран и лев. Мужчина играет на скрипке; «Вином разум прибавится» (№ 758) — купидон без крыльев (ГИМ. 46001. Отд. драг. металлов). Представляет интерес серебряная кружка, частично позолоченная, ок. 1762 г. (мастер В. Климентов). На гладком цилиндрическом тулове резное овальное клеймо с изображением человека, стреляющего в Чудище. Девиз: «Смерть единого многим живот». На крышке — корона над равниной, девиз: «Воздаяние верным». Кружка, по-видимому, была изготовлена вскоре после кончины Елизаветы Петровны. В ее дно впаяна медаль с ее портретом, а на реверсе — аллегория на погребение.

В середине XVIII в. изображения из «Символов и эмблемат» были помещены по приказанию митрополита Арсения Мацеевича на обитых железом воротах восточной стены Ростовского кремля под церковью Воскресения, по девятнадцати эмблем на каждой створке, в том числе и орел, сидящий на пушке.¹⁰⁸ Эту же эмблему вместе с другими поместил и Ломоносов на первом листе заказанной им на пергаменте дарственной грамоты на пожалованное ему имение Усть-Рудицы. В 1788 и 1811 гг. книга переиздана Нестором Амбодиком. К ней обращался Г. С. Сковорода, развертывая отдельные эмблемы и назидательные притчи.¹⁰⁹

При всем историко-культурном значении сборника «Символы и эмблематы» им нельзя ограничиваться. Художники и ремесленники также обращались к различным другим эмблематическим сборникам и «готовым мотивам», известным по памяти и традиции, словесным указаниям заказчиков и привозным образцам. При изучении эмблематики петровского времени, которое делает у нас только первые шаги, следует обратиться ко всему репертуару доступных современникам пособий, число которых было достаточно велико, а подбор далеко не случаен. В России в начале XVIII в. были известны самые авторитетные и выдающиеся эмблематические сборники и сочинения. Петр приобретал их для своей библиотеки. Он обратил внимание на уже упоминавшееся нами сочинение Сааведры Фахардо, известное в России еще в XVII в., когда был выполнен его перевод под заглавием: «Дидако Сааведра Фаскарду, образец хрестьянского политического князя. Сто один пример. Хорошие сиречь добрые симбальские

¹⁰⁸ Борис фон Эдинг. Ростов Великий. Углич. М., 1913, стр. 127—128 (со снимками).

¹⁰⁹ См.: Д. Чижевський. Філософія Г. С. Сковороди. Варшава, 1934. «Символы и эмблемата» еще долго встречались в быту, как засвидетельствовал И. С. Тургенев в «Дворянском гнезде» (гл. 9) и в «Степном короле Лире» (гл. 4).

наречия».¹¹⁰ Это было типично барочное издание, заканчивающееся изображением черепа, лежащего среди руин, и соответствующими стихами на испанском языке. Но вместе с тем это было и своего рода «Зерцало князей», наставляющее политической мудрости и правилам этикета. Книга предназначалась для назидательного чтения, но попадала и в руки художников.¹¹¹ Новый перевод ее Петр поручил Феофану Прокоповичу, когда тот еще был префектом киевских училищ. Наряду с «Телемаком» Фенелона она должна была послужить пособием при воспитании царевича Алексея.¹¹² Книга издана не была, но рукопись перевода и предисловие к нему, написанное Прокоповичем, сохранились. Оно примечательно характеристикой стиля Фахардо, который, по словам Феофана, весьма искусен, «быстр и пространен во учении политическом», но «в риторской хитрости мало нечто недоволен есть». «Многажды и слово его темному облаку или возмущенной воде подобствует и со немалым трудом едва уразумеши, что просвещевает и чесо учит». Фахардо употребляет необычные речения («наречия») и «неясные Аллегории». Изложение непоследовательно, идет скачками, подобно «стремглавным со берега ввержением». При переводе Феофан тщился эту «темность и стропотность прогнати», т. е. сделать изложение более простым и понятным.¹¹³ Эта позиция не выводила Феофана за пределы барокко. Осуждая «темноту» и «надутость» стиля, он сохранил прочные связи с барочной риторической традицией. Темноту стиля осуждали уже такие представители барочного концептизма, как Кеведо и Грасиан. К концу XVII в. это осуждение встречается в учебниках поэтики и риторики, принятых в украинской и русской духовных школах (Феофил Кролик и др.).

Петр не стремился к разнообразию и богатству эмблематических изображений и девизов. Частое употребление одних и тех же эмблем способствовало их узнаванию и, следовательно, дидактическому внушению. Создавая постоянный репертуар эмблем и девизов, Петр обращался к несложным и хорошо известным мотивам. Он не только заимствовал и варьировал изображения, но и «изобретал» новые девизы и целые аллегорические картины. «Яковую эмблему вымыслило монаршее остроумие о зделанном от него флоте и введенной в России навигации? — то есть образ человека, в корабль седшаго, нагаго и ко управлению корабля

¹¹⁰ См.: А. И. Соболевский. Переводная литература Московской Руси XIV—XVII веков. СПб., 1903, стр. 161—162.

¹¹¹ Об использовании этого сочинения Д. Сааведры Фахардо (а также другого его сочинения «*Symbola varia*». Praha, 1603) см.: Milada Lejsková-Matujášová. Barokní emblémy v zámku Doudlebech N. Orlici. — Umeni, 1968, N 1, s. 54—68.

¹¹² П. Пекарский. Наука и литература в России при Петре Великом, т. 1, стр. 139.

¹¹³ См.: П. В. Верховской. Учреждение Духовной коллегии и Духовный регламент, т. 2. Материалы. Ростов-на-Дону, 1916, Отдел 3, стр. 23—25.

неискусного», — вопрошал Феофан Прокопович в Слове, произнесенном им после Ништадтского мира, имея в виду гравюру П. Пикара, сделанную по рисунку К Растрелли (старшего) для фронтисписа «Книги устав морской», вышедшей в Петербурге в 1720 г. На фронтисписе изображена архитектурная рамка, над которой распростер крылья двуглавый орел и помещены знамена Аллегорическая фигура женщины поднимает тяжелый занавес, открывая вид моря, по которому плывет корабль с высокими мачтами и парусами. На корме нагой мальчик К нему подлетает «Время» (Сатурн с косой) и вручает кормило. Все имеет вид театрального действия. Под рамой расположились две сидящие фигуры: Нептун с трезубцем и Марс с обнаженным мечом, трактованные как декоративные статуи и как бы подчеркивающие глубину открывающегося за ними действия. Предисловие к «Уставу морскому» было написано самим Петром при участии Феофана Прокоповича. Это придает достоверность его свидетельству, что «эмблема» придумана самим Петром. Феофан распространяет ее значение: «Таяжде эмблема, тот же образ служит ко изъявлению и всего воинскаго России состояния, каковое было в начале войны бывшия Нага воистину и безоружна была Россия!»¹¹⁴

Петр обладал первоклассными изданиями по эмблематике, которые могли обеспечить богатый выбор изображений и девизов. Ему принадлежали составленный И Камерарием свод эмблем, заимствованных из растительного и животного мира, а также «Симболография», изданная в 1701 г. в Аугсбурге южнонемецким иезуитом Якобом Бошем (Бошиусом). В этой книге было помещено 1052 изображения, расположенных на 171 таблице. Многие из них повторяются с различными девизами в разных разделах книги, давая возможность различного осмысления и применения эмблем. Титульный лист сообщал, что издание предназначено для «ораторов, проповедников, поэтов, живописцев, скульпторов, граверов, медальеров, составителей балетов и драматургов».¹¹⁵

Настольной книгой Петра, отвечающей практическим потребностям его времени, была знаменитая «Иконология» Цезаря Рипы (1560—1620), вышедшая впервые в Риме в 1593 г.¹¹⁶ Она во-

¹¹⁴ Феофан Прокопович Сочинения, стр. 115

¹¹⁵ Jacobo Boschio *Symbolographia sive de Arte Symbolica* Augsburg, 1701 — БАН, ОРРК, Петровское собрание. Граверами этого издания были Якоб Мюллер (1670—1703) и Иоганн-Георг Вольфганг (1665—1744), см. *Augsburger Barock Ausstellung* 15 Juli bis 13 Okt 1968 Augsburg, 1968, S. 417

¹¹⁶ Петру принадлежало роскошное издание in folio *Iconologie ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblemes et autres figures hieroglyphiques*. Tirée des recherches et des figures de Cesar Ripa *Moralisee* es par I. Vaudion Paris, 1644, см. Каталог книг Петра Великого, принятых в императорскую библиотеку в 1725 году — Архив АН СССР, ф. 158, оп. 1, № 216. См. также Исторический очерк и обзор фондов Рукописного отдела Библиотеки

брала в себя разнообразный материал из наследия античности и Ренессанса, однако уже прошедшего маньеристическую обработку. Многие он получил из вторых рук, чего и не думал скрывать.¹¹⁷ Он ссылается на «Генеалогию богов» Боккаччо (напечатанную впервые в 1472 г.), откуда заимствовал описание Пана как олицетворение природы. Ему было известно сочинение Марциана Капеллы «О свадьбе Меркурия и Филологии», написанное в V в. (напечатано в 1499 г.), и мн. др.¹¹⁸

«Иконология» Рипы создавала устойчивую систему аллегорических фигур и их атрибутов. Ее аллегоризм был нормативен и однозначен, чаще всего сводился к персонификации вполне доступных понятий — Веры, Добродетели, Мужества, Любознательности и т. д. Эмблематика получала здесь подчиненное значение и служила для узнавания основных фигур. Книга могла быть использована для самых различных целей. Заимствования из нее отмечены в архитектуре, плафонной живописи, парковой скульптуре, в произведениях Бернини, Караччи, Альбани, Гверчино, Лебрена и мн. др.¹¹⁹ Петр ценил «Иконологию» Рипы как надежное пособие при составлении архитектурных проектов, устройстве фейерверков и т. д.

Пособия по эмблематике были в книжных собраниях многих деятелей петровского времени. В библиотеке Ф. Прокоповича, помимо эмблематики Камерария и сочинения Фахардо, была «Философия изображения» Менестрерия, предназначенная скорее для чтения, чем для практического использования, а также «Книга Символическая» Христофора Пфаффа.¹²⁰

Академии наук СССР. Вып. 1. XVIII век. М.—Л., 1956, стр. 371, 379. В БАН также имеется голландское издание «Иконологии» Рипы, поступившее туда из библиотеки переводчика Посольского приказа Виниуса: *Iconologia of uytbeelding des Verstandes. . . uyt het italiens vortaelt door D. P. Pers. Amstelaedami, 1644*. На ее полях, по-видимому в практических целях, сделан чернилами перевод названий почти всех аллегорических фигур.

¹¹⁷ L. D. Ettlenger. The pictorial Source of Ripa's *Historie*. — *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*, vol. XIII, 1950.

¹¹⁸ Marcian Capella. *De nuptiis Philologia et Mercurius*. Vicenza, 1499. (Библиотека Пулковской обсерватории); К. Р. Симон. Энциклопедия поздней империи. «*De Nuptiis Philologia et Mercurii*» Марциана Капеллы. — Труды Библиотеки Академии наук СССР, т. I. М.—Л., 1948, стр. 169—193.

¹¹⁹ E. Mandovsky. *Untersuchungen zur Ikonologie des Cesare Ripa*. Hamburg, 1934, *Maschinenschrift*, S. 70—83, 116—120. Мы пользовались экземпляром диссертации из библиотеки Гамбургского университета, полученном при любезном содействии Библиотеки Академии наук СССР в Ленинграде. Издание: E. Mandovsky. *Ricerche intorno all'iconologia di C. Ripa*. Firenze, 1939 — осталось нам недоступно. Об использовании «Иконологии» в славянских странах см. также: Н. Volavková. *Ikonologie Cesara Ripy a česka baroková plastika*. — *Umeni*, vol. IX, 1936; M. Karpowicz. *Sztuka oświeczonego sarmatyzmu*. Warszawa, 1970.

¹²⁰ П. В. Верховской. Учреждение Духовной коллегии и Духовный регламент, т. 2. Материалы. Каталог библиотеки Ф. Прокоповича, № 1731 и №851; Clod François Menestrier. *Philosophia imaginum id est Sylloge Symbolorum amplissimo. . . Amstelodami et Gedani, 1695* — БАН, ОРРК.

В библиотеке Стефана Яворского находилось не менее десяти эмблематик и, кроме того, рукопись «Нуротпета symbolorum», с пометой (в составленной им описи) на польском языке: «Моей рукой писана». Описи составлены глухо (без указания года и места издания). Указан только один автор. Это две части пособия Иоганна Михаелиса Кеттена «Символический Апеллес» (№ 171—172), где эмблемами служит множество предметов, звери, птицы, насекомые, травы, цветы, оружие, музыкальные инструменты и пр.¹²¹

С. И. Маслов, опубликовавший эти описи, раскрыл авторов еще трех эмблематических сочинений. Это — «Символы политические» Сааведры Фахардо, составленная польским кармелитом Себастьяном а Матре Деи, эмблематика «Символическое небо» и одно из сочинений Германа Гуго.¹²²

Различными пособиями начиная от книги Андреа Альчиато, которого называли «отцом эмблематики»,¹²³ и кончая «Символами и эмблематами» обладал Феофилакт Лопатинский. Кроме двух изданий Сааведры Фахардо (1649 и 1651 гг.) у него были «Символический Апеллес» М. Кеттена, «Мир символов» Филиппа Пичинелли¹²⁴ и некоторые другие.¹²⁵

Среди книг, переданных после смерти бывшего иеромонаха петровского флота Гавриила Бужинского в 1731 г. в библиотеку московской Славяно-греко-латинской академии, попали «Самбуковы эмблематы»,¹²⁶ где эта книга могла попасть на глаза Ломоносову. Иоанн Самбукус был представителем концептистской эмблематики, требовавшей многозначности эмблематических изоб-

¹²¹ R. P. Joann Michaelis van der Ketten. Apelles symbolicus, exhibens seriem amplissiman Symbolorum, poetisque, oratoribus ac veribi dei praedicatoribus. Amstelodami, 1699 — БАН, ОРРК. С. И. Маслов. Библиотека Стефана Яворского. — Чтения в историческом обществе Нестора-летописца. Киев, т. 24, 1914, вып. 2. Документы, стр. 32, № 236. В дальнейшем номера книг приводятся по этому каталогу.

¹²² В описи книга обозначена: «Pia anima desiderio versibus et symbolis». Кроме того, можно установить, что «Sylva allegoriam» (№ 35) — это скорее всего книга иезуита Иеронима Ларетуса «Sylva allegoriarum» (Köln, 1701). «Devises et emblemes» (№ 394) — это, конечно, сборник де ла Фей, а сочинения «Symbola amoris» (№ 525) и «Scintillae divini amoris» (№ 233) надо искать среди эмблематик земной и божественной любви.

¹²³ Andree Alciati Emblemata. Augsburg, 1531 (первое издание). Общее число изданий на латинском и других европейских языках превышает 150. Экземпляр Лопатинского дефектный (без титульного листа). Библиотека Ф. Лопатинского в настоящее время в БАН, ОРРК.

¹²⁴ P. Picinellius. Mundus symbolicus. Köln, 1687. Первое издание — Милан, 1653. В БАН (ОРРК) имеются издания: Кельн, 1687, 1694 и 1729. «Мир символов» Пичинелли пользовался известностью в польских университетах, см.: Ewa Chojcka. Dekoracja malarska. Ksiąg promotionum i diligentiarum Uniwersitetu Jagiellońskiego XVI—XVII wieku. Krakow, 1965, s. 59—60.

¹²⁵ J. Botsacius. Promtuarium allegoriarum Sacrarum. Amstelodami, 1668; G. Stengelii Imagines Sanotorum. Augsburg, 1625.

¹²⁶ Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего Синода, т. XI (1731). СПб., 1903, Приложение IV, стб. 8.

ражений. В предисловии он утверждал: «Итак, если я привел бы плохо подстриженную виноградную лозу в качестве эмблемы нерадивого отца семейства, или муху, которая нападает на слона для (олицетворения) отваги, черепицу, которую моют, как (пример) напрасной работы, клятву Курция или деяние Горация для знаменования отваги. . . и с помощью дополнений не затемню их смысл и не возведу к переносному значению, кто же будет тем приведен в удивление или воздаст хвалу? . . . Поэтому мои эмблемы так избраны и приукрашены, дабы они занимали не менее, чем темные тайные письма египтян и пифагорейцев».¹²⁷ Якобу Брюсу, помимо «Иконологии» Рипы, также принадлежали «Эмблемы любви» Вейгеля (одно из изданий О. Вениуса).¹²⁸

Эмблематические сборники, получившие распространение в России, не только предлагали обширный выбор мотивов для прикладных целей, но и различные аспекты их истолкований и осмыслений. Они служили для литературного чтения и рассматривания загадочных и занимательных гравюр, снабжали литературными цитатами и назидательными примерами церковных проповедников и силлабических стихотворцев. Они воспитывали образно-метафорическое мышление и таким образом участвовали в создании художественной атмосферы петровского барокко.

В истории русской эмблематики раскрывается историческое своеобразие русского национального варианта барокко. Оно выразилось в сложном взаимодействии заимствованных форм и мотивов с предшествующей художественной традицией. В новых формах часто продолжало жить старое мировоззрение, а в старых традиционных формах находили выражение новые идеи и устремления. Риторический рационализм барокко облегчал выражение в его формах просветительских идей. Пропаганда новых государственных задач, всей политики петровского времени осуществлялась на основе риторических и изобразительных средств барокко, причем значительную роль играли привычные, давно сложившиеся представления. Секуляризация художественной жизни направила их в новое русло, но прочно и надолго сохранила общую доминанту стиля, чему не помешали ни сдвиги в области литературного языка, ни смена принципов стихосложения, ни появление новых изобразительных средств и мотивов.

Мы с полным правом можем говорить о единстве художественной культуры Петербурга, охватывающем ее различные виды и проявления, — в архитектуре дворцов и церквей, их внутреннем убранстве, корабельном декоре, фейерверках и иллюминациях, книжной графике, школьном театре, панегирической поэзии или церковной проповеди.

¹²⁷ Johannes Sambucus. Emblemata. Antverpiae, 1564 (Библиотека Гос. Эрмитажа в Ленинграде). В БАН имеется издание: Antverpiae, 1569.

¹²⁸ Материалы для истории Академии наук, т. 5. СПб., 1889, стр. 167 и 200.