УДК 745/749

SURTOUT DE TABLE В ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОМ КОНТИНУУМЕ РИТОРИЧЕСКИХ КУЛЬТУР

Н. В. СИПОВСКАЯ[1)]

[1)]*Государственный институт искусствознания, пер. Козицкий, 5, 125375, г. Москва, Россия*

Аннотация. В широком историческом контексте рассматриваются настольные композиции XVIII в., которые воплощают темы фонтана и сада, примечательные не только аллюзиями к образу рая, но и традицией изображения вполне реальных садов, в которых происходили пиршества. Описывается, что сад, будучи изображенным в украшении сюрту де табль (*surtout de table*), которое показывало особость события, не только был обрамлением праздника, но и становился его главным героем. Создаваемый эффект двойного присутствия при смене масштабов и смысловой значимости представляет собой прием риторического умножения, благодаря которому сад реальный и изображенный теряли свои границы, становясь частью предметно-пространственного континуума – непрерывной, целостной среды, объединяющей вещи, место и время их союзного осуществления.

Ключевые слова: сюрту де табль; настольные декорации; десерт; аллегория; гротический декор; просветительская утопия; риторика; риторическое умножение; предметно-пространственный континуум.

SURTOUT DE TABLE IN THE SUBJECT-SPATIAL CONTINUUM OF RHETORICAL CULTURES

N .V. SIPOVSKAYA[a]

[a]*State Institute of Art Studies, 5 Kozickij Lane, Moscow 125375, Russia*

Abstract. In a broad historical context, the table compositions of the 18th century are considered, which embody the themes of the fountain and the garden, remarkable not only for the allusions to the image of paradise, but also for the tradition of depicting quite real gardens in which celebrations took place. It is described that the garden, being depicted in the surtout de table, which showed the special event, was not only a backdrop to the celebration, but also became its main hero. The effect of dual presence created by the change in scale and sense of significance is a repetition of rhetoric, whereby the real and the depicted garden lose their boundaries, becoming part of the subject-space continuum, an integral environment that unites things, the place and time of their allied implementation.

Keywords: surtout de table; table decorations; dessert; allegory; grotto-like decor; utopia of the Enlightenment; rhetoric; rhetorical multiplication; subject-spatial continuum.

Введение

Летом 1738 г. в Петергофе был организован прием в честь завершения установки фонтанов в Нижнем парке, осуществленной по воле императрицы Анны Иоанновны. Самым памятным стал фонтан «Самсон», впервые установленный по проекту Б. К. Растрелли в центре комплекса фонтанов «Большой каскад»

Образец цитирования:
Сиповская НВ. Surtout de table в предметно-пространственном континууме риторических культур. *Человек в социокультурном измерении.* 2026;1–2:12–19.
EDN: AHQDIE

For citation:
Sipovskaya NV. Surtout de table in the subject-spatial continuum of rhetorical cultures. *Human in the Socio-Cultural Dimension.* 2026;1–2:12–19. Russian.
EDN: AHQDIE

Автор:
Наталия Владимировна Сиповская – доктор искусствоведения; директор.

Author:
Natalia V. Sipovskaya, doctor of science (arts); director.
sipovskaya@sias.ru

в 1735 г. Он же стал главным элементом украшения банкета – роскошного десерта из крашеного сахара и папье-маше, «представляющего Императорский дворец в Петергофе с садом и фонтанами» [1, с. 290]. Этот случай стал одним из первых известных сегодня описаний фигуративного настольного украшения, исполненного в России. Оформление парадных столований (затеи не только пышные, но и вполне ритуальные) подобными композициями не ограничивалось. Первыми декорациями, вероятно, стали «банкетные горы» или поставцы, богато декорированные драгоценной посудой. Самыми же монументальными были архитектурные убранства в виде храмов, триумфальных арок, «колонн Траяна», воздвигавшиеся в центре банкетного зала, а самыми эффектными – иллюминации, устраиваемые не только в интерьерах, но и на фасадах дворцов. На вечерах постоянно горели разноцветные восковые плошки, образующие «девизы», орнаменты и служащие подсветкой для живописных декораций, устраивались «огненные действа» – феерические спектакли, которые разворачивались в финале торжества, однако в данном исследовании речь пойдет о декорациях, сооружаемых непосредственно на столе.

Сюрту де табль: генезис традиции и термина

История композиций такого рода восходит к Италии конца XVI в., которым датируются самые ранние описания трапез, декорированных сахарными дворцами и карамельными скульптурами[1]. Необходимо отметить, что тексты, зафиксировавшие становление традиции фигуративных настольных украшений, появились в ту пору, когда в литературе Позднего Возрождения и барокко резко возросла роль пиршественных образов. Можно предположить, что тому есть общая причина, кроющаяся в переосмыслении сакральной роли трапезы: это уже не приобщение к сакральному (*sacrum)* через причащение символическим «телом», а приращение тела, готового включить в себя весь мир, который герою эпохального романа Ф. Рабле как-то привиделся в форме сахарной горы. Быстрое распространение традиции настольных украшений свидетельствовало о насущной потребности в таких изделиях, а постепенное изменение и расширение их сюжетов – о перемене идеалов, подлежащих воплощению.

Со второй половины XVII в. фигуративные десертные композиции используются повсеместно, особенно часто в Германии. Тому немало способствовала идеологема Священной Римской империи, активно культивируемая здесь в XVII–XVIII вв., что позволяло каждому (даже самому мелкому) правителю видеть себя причастным к славе Рима и вместе с правом на имперский титул перенимать роскошные обычаи некогда византийских княжеских дворов. Значимым является тот факт, что первая из известных ныне гравюр, запечатлевших десерт из крашеного сахара, была выполнена именно для «описания праздника в честь императора Священной Римской империи», который был дан в Дюссельдорфе в 1585 г. [7, S. 16; 8]. В вышеупомянутой монументальной композиции можно увидеть гору-город (аллегория земной власти), деревья, пашни и воду (символы власти над стихиями), фигуры испанской лошади, слона, верблюда и медведя, олицетворявших времена года[2] (знак власти над временем), львов в двух ипостасях (указание на царственность происхождения (лев – символ «колена Иудина», принадлежность к которому свидетельствовала о царской природе Христа)) и двуглавых орлов (демонстрация причастности новой империи к наследию Рима).

Близкое к дюссельдорфской гравюре пиршественное убранство обнаруживается в российском тексте, в описании десерта торжественной трапезы 1672 г. по поводу рождения цесаревича Петра Алексеевича, приведенном М. И. Пыляевым: «…были поданы на стол в числе других лакомств коврижка сахарная большая – герб государства московского (двуглавый орел. – *Н. С.*); вторая коврижка сахарная же коричная – голова большая расписана с цветом, весом два пуда двадцать фунтов (40 кг. – *Н. С.*); орел, сахарный большой литой белый и другой орел, сахарный же, большой красный с державами, весу в них по полтора пуда (24 кг. – *Н. С.*); … утя сахарная литая весом двадцать фунтов (8 кг. – *Н. С.*). Затем шли еще сахарные попугай, голубь. Но верхом кондитерского дела здесь были город Кремль сахарный с людьми конными и пешими; башня большая

[1]Одним из самых ранних подтверждений существования настольных композиций является рисунок 1606–1607 гг. из Пармского архива, на котором представлен торжественный обед, устроенный муниципалитетом Пармы в честь Октавио Фарнезе, а одним из самых роскошных – стол «Праздника в Риме» 1687 г. [2]. На пример столов «пап и итальянских маркизов» ссылаются авторы более поздних работ, например Л. Гюйон [3, с. 14]. В XVII в. традиция фигуративных сюрту де табль (*surtout de table*; далее – сюрту) получила дальнейшее развитие, однако, в отличие от заальпийской Европы, на Апеннинах банкеты устраивали не только сиятельные сеньоры, но и городские коммуны. Например, центральная композиция в виде горы с грифонами, нимфами, аллегорическими скульптурами, увенчанная фигурой Марса под пальмой (*La Felsina*), украсила прощальный банкет Ф. Ратта, покидавшего пост гонфалоньера коммуны, и стала классикой декораций [4]. Не менее пышны декорации, установленные в январе 1697 г. в палаццо Памфили на площади Навона в Риме в честь прибытия британского посла Р. Пальмера. Центральная композиция «Триумф Нептуна и Вулкана», созданная Дж. Б. Ленарди, известна по гравюре Дж. М. Райта [5]. Ранним примерам настольных декораций барокко была посвящена отдельная выставка в Исследовательском институте Поля Гетти в 2000 г. [6].

[2]Значение этих аллегорий приводится по описанию другого праздника, произошедшего в Версале в 1664 г. [9].

с орлом; башня средняя с орлом; город четвероугольный с пушками; … всего таких блюд[3] было наряжено и подано 120»[4] [11, с. 104, 105].

С воцарением Петра, утвердившего за российским правителем императорский титул, жизнь государства оказалась вовлечена уже в другие реалии европейской культуры, где сакраментальный смысл трапез Позднего Возрождения и раннего барокко сменила дидактика раннего Просвещения. К началу XVIII в. эмблематические, полусакральные десерты ранних времен были адаптированы к другой (французской в своей основе) светской абсолютистской фабуле. Практически они стали одной из версий культуры настольных украшений – сюрту[5]. Этот термин впервые был использован в описании «большой махины, называемой сюрту де табль»[6], с канделябрами и блюдами, украсившей в 1692 г. банкет в честь свадьбы принца Шартрского во дворце Монсеньера в Пале-Рояле [12, p. 142]. Впоследствии за этим типом предметов закрепилось более известное теперь название «пладеменаж» (*plat de ménage*), применимое в том числе и для конструкций, где место плошек для еды занимали сосуды для специй[7]. В составленном в 1694 г. реестре «Опись движимого имущества Короны» («L'Inventaire du mobilier de la Couronne») [12, p. 138] термин «сюрту де табль» использовался для обозначения серебряного сервиза Людовика XIV, служившего королю в дороге (первый в Европе сервиз мог почитаться как что-то особенное). Однако скорее всего речь шла о предметах, которые могли с помощью драгоценной ярусной подставки собираться в выразительную декоративную композицию наподобие знаменитого золотого кофейного прибора Августа II, являющегося гордостью дрезденской сокровищницы «Зеленые своды»[8]. Сир Ж. Жилье, «главный стольничий» тестя Людовика XV, экскороля Польши С. Лещинского, герцога Нанси, автор пользующегося признанием труда [14], называл сюрту любую композицию, которая украшает центр стола и остается неизменной во время перемен блюд[9].

В качестве сюрту могла выступать роскошная супница, часто идущая в комплекте с парой канделябров и крытых блюд (например, украшение Ж.-О. Мейссонье для милорда Кинстона; гравюра Г. Юкье по рисунку Ж.-О. Мейссонье, 1735; Музей декоративных искусств, Париж). Несмотря на разнообразие форм, всем перечисленным сюрту присуще общее главное качество, которое позволяет говорить о них как об одном типе настольных украшений: все упомянутые декоративные формы были утилитарными (могли использоваться как посуда). Именно таким композициям отдавал предпочтение Петр I, благодаря чему сейчас Государственный Эрмитаж обладает несколькими замечательными образцами пладеменажей (а также их эскизов), исполненных лучшими мастерами Франции.

Филе из отдельных фигур и групп

В отличие от пладеменажей настольные украшения, составленные из разных фигур, не имели функциональной подоплеки. В России XVIII в. их называли филе из отдельных фигур и групп. Термин «филе» (фр. *filet* – чреда, вереница, струйка) обязан своим появлением обычаю расставлять фигуры вдоль стола, иногда во всю его длину. Причем во Франции слово «филе», ставшее в русских документах XVIII в. практически синонимом настольного украшения, в этом контексте не употреблялось. Фигуры, составлявшие настольные декорации, располагались на зеркальных подносах («филейных плато»), а их

[3]Как пример более поздних настольных декораций с аналогичным комплекативным аллегорическим содержанием можно привести составленное камер-фурьером С. Нестеровым описание композиции, созданной для банкета в день ордена Андрея Первозванного 30 ноября 1749 г.: «великолепный десерт», поданный в третью, последнюю перемену, «в середине оказывал дом, где торжествуется великий оный Орден, со многим украшением, поодаль казало по четырем сторонам четыре части света, с правой стороны виден был великий город, из которого выезжает в путь множество народа, слева – второй китайский город и великую площадь, видно было в нем в покоях торжествующие банкеты и на площади презентованы китайцами разные игры» [10, с. 58].

[4]Здесь и далее цитаты приводятся с сохранением языковых особенностей оригинала.

[5]Первоначальное значение термина «сюрту де табль» в современном языке сохранилось не в форме существительного, а как наречие, переводимое на русский как «особенно» или «в особенности». Действительно, сюрту является особенным на столе. Не только потому, что оно в прямом и переносном смысле возвышается над всеми прочими элементами сервировки, но и потому, что зачастую именно сюрту составляет особенность данной конкретной трапезы, выделяет ее из общего ряда обычных столований.

[6]Здесь и идалее перевод наш. – *Н. С.*

[7]Помимо упомянутых терминов стоит назвать еще термин «кабаре». Так называли настольное украшение особой конструкции, в которой лотки для еды (обычно с крышками) располагались вокруг центральной части наподобие цветка. Один из самых ранних и роскошных кабаре, созданный на Берлинской фаянсовой мануфактуре в промежутке 1689–1701 гг. в традициях делфтского мастера С. Эйенхорна, находится в собрании Музея декоративно-прикладного искусства в Берлине. Предмет примечателен еще и тем, что он был изготовлен по заказу курфюрста Фридриха III для дворца Ораниенбург, который неоднократно посещал Петр I (Искусство в Берлине за 300 лет : кат. / Гос. Третьяк. галерея. М. : Сов. художник, 1988. 212 с.).

[8]Вскоре таким же образом стали оформлять кофейные сервизы из фарфора, вроде тех, что находились в собрании Эрмитажа и были опубликованы С. Н. Тройницким. [13, с. 9, 15].

[9]Популярности этой книги во многом способствовали гравюры, исполненные Ж.-Ш. Франсуа по эскизам Н.-Г. Дюпюи, который являлся автором блестящих настольных декораций из фигур и архитектурных композиций.

обустройством вне зависимости от материала, в котором они возводились, занимался кондитер, поскольку композиции оформляли десерт – кульминацию любого торжественного столованья.

Фигуры для таких композиций изготавливались не только из сахара и папье-маше, но и из кости, янтаря, металлов (часто драгоценных), стекла, а после появления в Европе собственного производства – из фарфора. Некоторые исследователи склонны связывать быстрое становление и развитие искусства европейской фарфоровой пластики с традицией настольных украшений, с потребностью в фигурах для сюжетных декоративных композиций. Понятно, что статуэтки, выполненные из вечных материалов, могли использоваться не только на столе. Показательным примером является великолепный комплект «Триумф Амфитриды», преподнесенный саксонским курфюрстом Екатерине II в честь победы в Чесменской битве. Входящие в декорацию фарфоровые фигурки и группы, расставленные на консолях, стали украшением кабинета Катальной горки в Ораниенбауме. Следует отметить, что в документах того времени этот фарфоровый комплект носит название «саксонский десерт», также как и другой известный комплект фигур, выполненный на Берлинской королевской мануфактуре и подаренный русской императрице Фридрихом Великим вместе с роскошным сервизом, некоторые блюда которого имели форму ясеневых и кленовых листьев. Принято считать, что прусский король лично составлял аллегорическую программу декорации «Берлинский десерт» и представил императрицу на троне под балдахином в окружении присущих правителю добродетелей и славящих ее представителей южных народов новых земель, которые были присоединены в результате Крымской войны[10].

Подарок произвел впечатление на Екатерину II, и она, ранее не проявлявшая никакого интереса к фарфору, вдруг всерьез им увлеклась. Ее первыми заказами стали парадные сервизы, которые были исполнены на заводе Ф. Гарднера в Москве в 1778–1785 гг. и предназначались для банкетов кавалеров российских орденов. Изготовленные настольные украшения частично повторяли фигуры декорации «Берлинский десерт», так же как предметы посудной части повторяли формы кленовых корзин. Первое же филе по составленной при русском дворе программе сопроводило Арабесковый сервиз, выполненный на фарфоровом заводе в Петербурге, который после реконструкции 1782 г. получил статус императорского. Документы сохранили и другие примеры, в частности сюрту, составленное из фигур знаменитой серии «Народы России» и подаренное русским двором эрцгерцогу Иосифу во время его пребывания в Петербурге[11]. Композиция была выполнена на Императорском фарфоровом заводе Ж.-Д. Рашеттом по иллюстрациям книги И. Г. Георги [15]. Использование фигур из вышеупомянутой серии для композиции объясняет появление двух- и трехфигурных статуэток, которым нет аналогов – они были нужны для акцентирования центральной части композиции[12].

Сюрту де табль как символ рая

Фарфор как материал ценился художниками XVIII в. за то, что «из него можно сделать все» [17, s. 16, 17]. Из него изготавливали весь традиционный арсенал фигуративных сюрту: триумфы, храмы и «горы» (Олимпы и Парнасы). Однако самыми популярными сюжетами настольных декораций были фонтаны и сады. В европейской культуре Нового времени они стали устойчивыми символами рая. Фонтан выступал источником жизни и крестильной купелью, сад обозначал райские кущи и античную Аркадию. Вышеперечисленное является весомой причиной широкого распространения фонтанов и садов в эпоху, когда земной мир представлялся проекцией горнего, к совершенству которого близился в силу безусловности «божественного свершения», а изображенная реальность обладала весомой «бытийной валентностью»[13], практически эквивалентной существующей реальности. Это обстоятельство обусловило возможность появления просветительской утопии.

Фонтаны были традиционными спутниками пышных трапез. В XVIII в. они пользовались популярностью во всех европейских странах, причем не только на уровне старого обычая, но и как образец украшения десертного стола. В частности, флорентийская гравюра XV в. с изображением фонтанов воспроизводилась в знаменитой книге Ф. Массьяло 1691 г. и нескольких ее переизданиях [19]. Эти издания были хорошо известны в России XVIII в., где широко использовались настольные украшения всех типов и форм. Самые роскошные фонтаны представляли собой сложные гидравлические конструкции. Прекрасным примером такого украшения

[10]Zur Tafel im Winterpalast: Russische und westeupaische Porzellan und Fayencearbeiten aus der zweiten Halfte des 18 Jahrhunderts. Leihgaben aus den Sammlungen der Ermitage in St. Petersburg : Katalog / Museet pa Koldinghus. Kolding : Museet pa Koldinghus, 1994. 191 S.

[11]Эрцгерцог получил в подарок 18 фигур из серии «Народы России» и группы украшений «Шаманки» (3 фигуры), «Коряки» (2 фигуры), а «на середину филе» предназначалась «группа в 3-х фигурах… деревенские игроки на пьедестале». (Рос. гос. ист. арх. (РГИА). Ф. 468. Оп. 37. Д. 115. Л. 8–9 об.).

[12]Подробнее об истории настольных украшений из фарфора см. [16, с. 114–151].

[13]Использован термин, предложенный Х.-Г. Гадамером [18, с. 181–190].

может стать декорация с восьмиметровым водометом в центре стола, сооруженная по проекту Ф. Б. Растрелли к свадебным торжествам цесаревича Петра Федоровича и Екатерины Алексеевны в 1745 г. Впечатляющее убранство известно не только по эскизу, хранящемуся в Национальной библиотеке в Варшаве[14], но и по пространному описанию: «Между первыми двумя уступами [столов] был сделан в круге стола уступ, покрытый дерном, на котором расставлено было 50 пирамид с итальянскими цветами в горшках, украшенных позолоченной резьбой с фестонами из тех же цветов, а между ними были зажжены в два ряда хрустальные плошки из самого чистого белого воску. На втором столе по углам играли восемь фонтанов на подобие грибов, сделанные трех фунтов (футов. – *Н. С.*) в диаметре. По сторонам от каждого фонтана стояли по две мраморные статуи высотой в три фута. Весь верхний большой карниз был уставлен пирамидами, на которых горели плошки разных манеров, так же в круге каскадов у пьедесталов и статуй все было иллюминировано плошками же, которых числом было до восьми тысяч, и так все сие купно с музыкой, которая беспрестанно играла, при шуме текущей из фонтанов воды представляло великолепное зрелище»[15].

Эскиз фонтана примечателен еще и тем, что по краю стола размещена полоса гротического декора, который является своего рода маркером принадлежности убранства к десертной части. Восходит традиция к знаменитому Гроту Фетиды в Версале, где в 1668 г. итальянцами Томазо и Алессандро Франчини был создан первый при французском дворе роскошно декорированный десерт. Вслед за ними французские королевские художник и архитектор А. де Жиссе и Л. Лево стали использовать гротический декор в оформлении пиршественных и бальных залов. С той поры и на протяжении всего XVIII в. вне зависимости от стилистических пристрастий, будь то рокайльное убранство или предмет в неоклассическом стиле (например, мороженица из «Сервиза с камеями» («Русского сервиза») Севрской мануфактуры), все, касающееся оформления десертов, включало гротические мотивы в декор.

Кроме того, использовались переносные фонтаны – обычно серебряные емкости с компактными механизмами, обеспечивающими циркуляцию воды. Или выставлялись декоративные формы и фигуры, изображающие фонтаны, как, например, настольный фонтан, исполненный в Мейсене по модели И. И. Кендлера приблизительно в 1732 г. В собрании Государственного Эрмитажа хранится фрагмент данной композиции – скульптура «Нептун». Судя по инвентарным номерам Гофмаршальской части, упомянутый фарфоровый фонтан мог быть доставлен в Петербург в 1745 г. одновременно с большим комплектом фигур, сопровождавших изготовленный в Мейсене сервиз с изображением знаков ордена Андрея Первозванного (главного ордена Российской империи). Сервиз был прислан к свадьбе наследника престола курфюрстом Саксонии и королем Польши. Бóльшая часть статуэток (их было почти 200) выполнена из белого глазурованного фарфора: первоначально на европейских мануфактурах было принято оставлять фигурки для настольных украшений без росписи в память об их «сахарной» предыстории. Самые значительные фигуры составляли роскошные серии «Аполлон и девять муз», созданную И. И. Кендлером для Фридриха II Прусского в 1744–1745 гг., и «Овидиевы боги», изготовленную И. Ф. Эберлейном в 1741–1745 гг. Элементы комплектов, идентифицированные по описи (реестру) саксонского подарка К. С. Бутлер[16], решены как садово-парковые скульптуры, а статуэтки серии «Аполлон и девять муз» также снабжены вполне внятными постаментами. Можно предположить, что предназначались они для настольного украшения, представлявшего сад. Об этом свидетельствует полный текст реестра, опубликованный Н. В. Ротштейном в 1912 г., в котором кроме прочего числились большие деревья со «статуйками при них» и «фигурки с низкими деревцами» [20, с. 58–60].

Иконография «садов на филе» чрезвычайно обширна – от сложных композиций, включающих павильоны и другие архитектурные затеи в виде арок, гротов и сюжетных расстановок на тему охоты, маскарадов-каруселей (пасторальных мизансцен), до простой расстановки фигур на столах, расчерченных как садовые партеры. Настольные декорации часто именовались термином «партеры». Так названы, например, украшения на двух знаменитых рисунках проектов парадных столов на 50 персон, представленные в собрании Музея декоративных искусств в Париже[17], так же они именуются и в комментариях к таблицам книги «Галантное застолье» В. Коррадо [21]. Благодаря хорошо организованному партеру даже самые обычные аллегорические фигурки, использованные для оформления сюрту, уподоблялись миниатюрным копиям статуй, украшавших партеры реальных парков, а вся композиция независимо от темы фигур была похожа на сад. Обширный материал содержат руководства вроде поваренной книги К. Хаггера (1719), представляющие эскизы декораций десертных блюд в виде разнообразных садовых затей [22]. Тему сада обыгрывали подавляющее большинство композиций

[14]Katalog Biblioteki Narodowaj. Sygnatura P. 74489A. Lp. 5540–5553.
[15]РГИА. Ф. 473. Оп. 1. Д. 119. Л. 126–127.
[16]Бутлер К. С. Мейсенская фарфоровая пластика : каталог / Гос. Эрмитаж. Л. : Аврора, 1977. 33, [158] с..
[17]В Музее декоративного искусства в Париже хранятся планы сервировки парадных столов (инвентар. № 8956, 8957).

Н.-Г. Дюпюи, опубликованных в книге Ж. Жилье в 1751 г. [14]. Следует упомянуть не только проект «Сервиз из стекла», где изображен парк со стеклянным фонтаном в центре[18], но и чертежи фигурных столов с сюрту, конфигурация которых живо напоминает партеры парка.

Тема сада на столе могла разыгрываться с использованием натурального дерна и растений. Образцовой в этом плане может считаться декорация праздника принца Конде в Шантильи 29 августа 1688 г., запечатленная на гравюре Ж. Доливара по эскизу автора десертного убранства Ж. Берена. В России самые эффектные декорации такого рода были спроектированы Ф. Б. Растрелли. Они выглядели столь убедительно, что иногда авторы весьма авторитетных трудов публиковали их как эскизы садовых декораций, не обращая внимания на то, что для обозначения масштаба рядом с этими приподнятыми до уровня стола композициями был изображен обычный стул[19].

Сюрту де табль как риторический прием

В России сюрту известны со времен Анны Иоановны, интересовавшейся модными новшествами парижского двора. В мемуарах леди Рондо[20] приведено описание «великого», как написано в Камер-фурьерском журнале [10, с. 5], банкета, устроенного в Летнем саду 8 июня 1734 г. в честь взятия русскими войсками Гданьска[21]. Столы десертной части торжества были оформлены фрагментами газона, которые выставлялись в специальных лотках и складывались в затейливые партерные композиции.

Трудно сказать, использовался ли дерн в оформлении упомянутого в начале статьи настольного украшения 1738 г. Все зависит от того, где были накрыты столы десертной части – в покоях, парковом павильоне или гроте (во втором случае натуральный дерн был бы вполне уместен). Однако, прежде всего, декор примечателен тем, что в нем соединились два самых популярных типа настольных украшений – сад и фонтаны, которые, скорее всего, были действующими. В XVIII в. механические (инженерные) устройства стали почти обязательным элементом масштабных сюрту. В качестве раннего примера можно привести замок-конфект курфюрста Пфальцского, ставший 5 марта 1726 г. главной сенсацией парадного обеда. Во время десертной кульминации торжества замок разразился настоящей пушечной канонадой [23, с. 422–423].

В России, помимо описанных фонтанных решений Ф. Б. Растрелли, самым сложным по механике был знаменитый десерт П. И. Шувалова, представленный в 1755 г. на банкете в честь английского резидента. Десерт располагался в гроте и изображал «великую гору, состоящую из всяких руд, каменьев и минералов и из разных весьма куреозных окаменелых вещей… принадлежащих к многочисленному минералогическому кабинету Его Высокографского Сиятельства. На верху сей горы стоял изрядной архитектуры и олигарическими статуями украшенный рудник, в котором видна была рудокопная яма со многими горными людьми, в обыкновенной горной работе упражняющихся; далее по сторонам домны. На другой стороны текла горная река, впадающая в приморскую гавань, где несколько судов со всем такелажем, так же несколько шлюпок выходили на тюленью и китовую ловлю. На реке построен был великолепный мост к горному замку, а на берегу порта стоял фарус с горящим в нем огнем, не упоминая о многих и других строениях и фигурах при сем куреозном десерте представленных»[22].

В петергофском десерте Анны Иоанновны интересен эффект двойного присутствия: петергофский парк существовал не только как обрамление праздника и место его проведения, но и как объект изображения. Представленный в сюрту, сад становился особенным героем торжества. Этот самый ранний из зафиксированных в литературе примеров не является единичным. В Государственном музее-заповеднике «Царское Село» хранится редчайшее произведение – фарфоровая копия памятника архитектуры «Большой каприз», который представляет собой павильон, построенный И. К. Герардом и В. И. Неёловым в 1772–1774 гг. Миниатюрный аналог был выполнен Императорским фарфоровым заводом в то же время и, судя по сохранившемуся зеркальному плато, был предназначен именно для сюрту. Трудно сказать, была ли копия сама по себе или служила центром более развернутой композиции, запечатлевшей китайские сооружения садово-паркового ансамбля «Царское Село». Сад в момент появления этой композиции был представлен в виде своей миниатюрной копии в оформлении очередного торжественного десерта. Еще одним

[18]Образцы «стеклянных садов» последней трети XVIII в. сохранились до наших дней. Один из них можно увидеть в Музее стекла на о. Мурано (Венеция), другой хранится в Музее декоративного искусства в Париже.

[19]Katalog Biblioteki Narodowaj. Sygnatura P. 74489A. Lp. 5542.

[20]Письма леди Рондо / пер. с. англ. М. Касторского. СПб. : 3-е отд-ние собств. Его Императ. Величества канцелярии. 1836. 128 с.

[21]На пиршество были приглашены 300 персон, были поданы две перемены по 600 блюд в каждой и десерт: «… имелся в Доме Ее Императорского Величества великий банкет, к которому званы были все Российские и чужестранные Министры и прочия знатныя особы до Подполковника, також и дамы». [10, с. 5, 6].

[22]Санкт-Петербургские ведомости. 1755. 20 июня. С. 4.

примером эффектной смены масштаба является праздник Происхождения честных древ Животворящего Креста в усадьбе Кусково 1 августа 1782 г., описанный Ф. Туманским [24]. Прямо из-за стола, накрытого в Зеркальной галерее, открывался вид на партер парка, где прохаживались поселяне и поселянки, выглядевшие как ожившие фарфоровые пастухи и пастушки украшавшего стол сюрту. Благодаря такой смене масштаба «сад на столе» терял свои границы, становясь частью предметно-пространственного континуума – непрерывной, целостной среды, объединяющей вещи, место и время их союзного существования.

В основе превращения большого в малое и наоборот лежат не только оптические аллюзии, которые сродни эффектам камеры-обскуры, но и более содержательные вещи, соотносимые с риторическими формулами «умножения смысла». В данном случае перед нами предстает картина риторического удвоения. Риторика XVIII в. предоставляла универсальные механизмы переложения «малого во многое»[23], которые успешно работали и в извлечении неисчерпаемых богатств «словесной» руды, и в приумножении изобразительных и пространственных форм. Создавалась картина практически бесконечного разветвления одной темы, одного мотива, разрастающегося из исходной точки в ветвистое древо переплетающихся аллегорических и визуальных аллюзий. Стоит вспомнить, что XVIII в. – это последняя эпоха, когда риторика осмыслялась как самоценное знание и переживала свой сильнейший расцвет. Феофан Прокопович на заре века писал: «Риторика – царица художеств» [26, с. 101–103]. Исследователи называли труды М. В. Ломоносова [27] «квинтэссенцией риторизма» [28, с. 89–378]. Именно умножающее и не ограниченное пределами рациональности проявление риторических приемов и фигур привносило дыхание жизни в рационалистическую просветительскую, весьма уплощенную картину мира, в рамках которой центральными элементами знания оказались таблица [29, с. 128], энциклопедия, каталог.

Заключение

Настольные украшения, воспроизводящие окружающую их реальную или изображенную (в том числе при помощи аллегорических формул) действительность, можно рассматривать одновременно как анафоры, эпифоры и амплификации, которые акцентируют присутствующие в этой действительности смыслы. Благодаря окказиональности сюрту (их сооружали именно по какому-либо случаю) обычное становилось особенным. В свою очередь, игры с масштабами, рождавшие эффект бесконечной трансляции единых в своей основе форм, связывали мир предметов и вещей намного прочнее, чем созданные позднее теорий о синтетическом искусстве, или синтезе искусств.

Библиографические ссылки

1. Карнович ЕП. *Исторические рассказы и бытовые очерки.* Санкт-Петербург: А. С. Суворин; 1884. 540 с.

2. Writ JM. *Raggvaglio della solenne comparsa, fatta in Roma gli otto di gennaio MDCLXXXVII. dall'illvstrissimo, et eccellentissimo signor conte di Castelmaine ambasciadore straordinario della Sagra Real Maestà di Giacomo Secondo rè d'Inghilterra, Scozia, Francia, et Ibernia, difensore della fede alla Santa Sede Apostolica, in andare pvblicamente all'vdienza della Santità di Nostro Signore Papa Innocenzo Vndecimo.* Roma: Domenico Antonio Ercole; 1687. 93 p.

3. Тройницкий СН. *Фарфор и быт.* Ленинград: Брокгауз – Ефрон; 1924. 78 с.

4. Ratta F. *Disegni del convito fatto dall'illustrissimo signor senatore Francesco Ratta all'illustrissimo publico, eccelsi signori anziani & altra nobilità: terminando il svo confalonierato li 28. febraro 1693.* Bologna: Per li Peri All'Angelo Custode; 1693. 18 p.

5. Wright JM. *An account of His Excellence Roger Earl of Castlemaine's embassy, from His Sacred Majesty James the II, King of England, Scotland, France, and Ireland, &c., to His Holiness Innocent XI.* London: Thomas Snowden; 1688. 116 p.

6. Getty Research Institute. *The edible monument. Edition for the exhibition: February 26 – March 21, 2000.* Los Angeles: Getty Research Institute; 2000. 16 p.

7. Graminäus D. *Beschreibung derer fürstlicher güligscher &c. Hochzeit: so im Jahr Christi tausent fünffhundert achtzig fünff, am sechszehenden Junij vnd nechstfolgenden acht Tagen, zu Düsseldorff mit grossen Freuden, fürstlichen Triumph vnd Herrligkeit gehalten worden.* Cölln: Theodor Graminaeus; 1587. 208 S.

8. Bursche S. *Tafelzier des Barock.* München: Editions Schneider; 1974. 343 S.

9. de la Gorce J. Décors de fête au service de la table royale. *Versailles et les Tables Royales en Europe.* 1993:85–90.

10. Бычков АФ. *Камер-фурьерский церемониальный, банкетный и походный журнал 1749 года.* Санкт-Петербург: Второе отделение собственной Его Императорского Величества канцелярии; 1853. 71 с.

11. Пыляев МИ. *Старое житье.* Санкт-Петербург: А. С. Суворин; 1897. 318 с.

12. Ennes P, Mabille G, Thiebaut Ph. *Histoire de la table: les arts de la table des origines à nos jours.* Paris: Flammarion; 1994. 375 p.

13. Тройницкий СН. *Фарфор Императорского Эрмитажа.* Санкт-Петербург: Старые годы; 1911. 50, [71] с.

14. Gilliers J. *Le cannaméliste français, ou Nouvelle instruction pour ceux qui desirent d'apprendre l'office, redigée en forme de dictionnaire contenant les noms, les descriptions, les usages, les choix et les principes de tout ce qui se pratique dans l'office,*

[23]Подробнее о риторике как об универсальном принципе формообразования европейской культуры XVIII в. см. [25, с. 136–147].

l'explication de tous les termes dont on se sert; avec la manière de dessiner et de former toutes sortes de contours de tables et de dormants. Nancy: Jean-Baptiste-Hiacinthe Le Clerc; 1751. 430 p.

15. Георги ИГ. *Описание всех обитающих в Российском государстве народов и их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопамятностей.* Санкт-Петербург: Императорская академия наук; 1779. 4 части.

16. Сиповская НВ. *Фарфор в России XVIII века.* Москва: Пинакотека; 2008. 392 с.

17. Rudzki E. *Europejska porcelana osiemnastowieczna.* Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza; 1981. 99 s.

18. Гадамер Х-Г. *Истина и метод.* Москва: Прогресс; 1988. 704 с.

19. Massiallot F. *Le nouveau cuisinier royal et bourgeois*. Paris: Chez Claude Prudhomme; 1733–1734. 3 volumes.

20. Ротштейн НВ. Мелкие заметки. *Старые годы*. 1912;май:56–59.

21. Corrado V. *Il cuoco galante.* Napoli: Raimondiana; 1786. 9, 232 p.

22. Hagger C. *Neues Saltzburgisches Koch-Buch*. Augspurg: Lotter; 1719. 216, [38], 116, [21] S.

23. Рат-Вег И. Прогулка вокруг желудка. В: Науменко АС, Гусев ЮП, переводчики. *Комедия книги.* Москва: Книга; 1987. с. 414–440.

24. Туманский Ф. *Российский магазин. Часть 1.* Санкт-Петербург: И. К. Шнор; 1792. 557 с.

25. Энеева НТ. Категория «великолепия» в архитектуре Ф.-Б. Растрелли. В: Евсина НА, Сиповская НВ, составители и редакторы. *Барокко в России.* Москва: Государственный институт искусствознания; 1994. с. 136–147.

26. Евсина НА. *Архитектурная теория в России второй половины XVIII – начала XIX века.* Москва: Наука; 1975. 260 с.

27. Ломоносов МВ. *Краткое руководство к красноречию. Книга первая, в которой содержится риторика, показующая общие правила обоего красноречия, то есть оратории и поэзии, сочиненная в пользу любящих словесные науки.* Санкт-Петербург: Императорская академия наук; 1805. 312 с.

28. Ломоносов МВ. *Труды по филологии 1739–1758 гг. Том 7.* Москва: Академия наук СССР; 1952. 993 с.

29. Фуко М. *Слова и вещи. Археология гуманитарного знания*. Визгин ВП, Автономова НС, редакторы. Москва: Прогресс; 1977. 488 с.

Статья поступила в редколлегию 12.03.2026.
Received by the editorial board 12.03.2026.